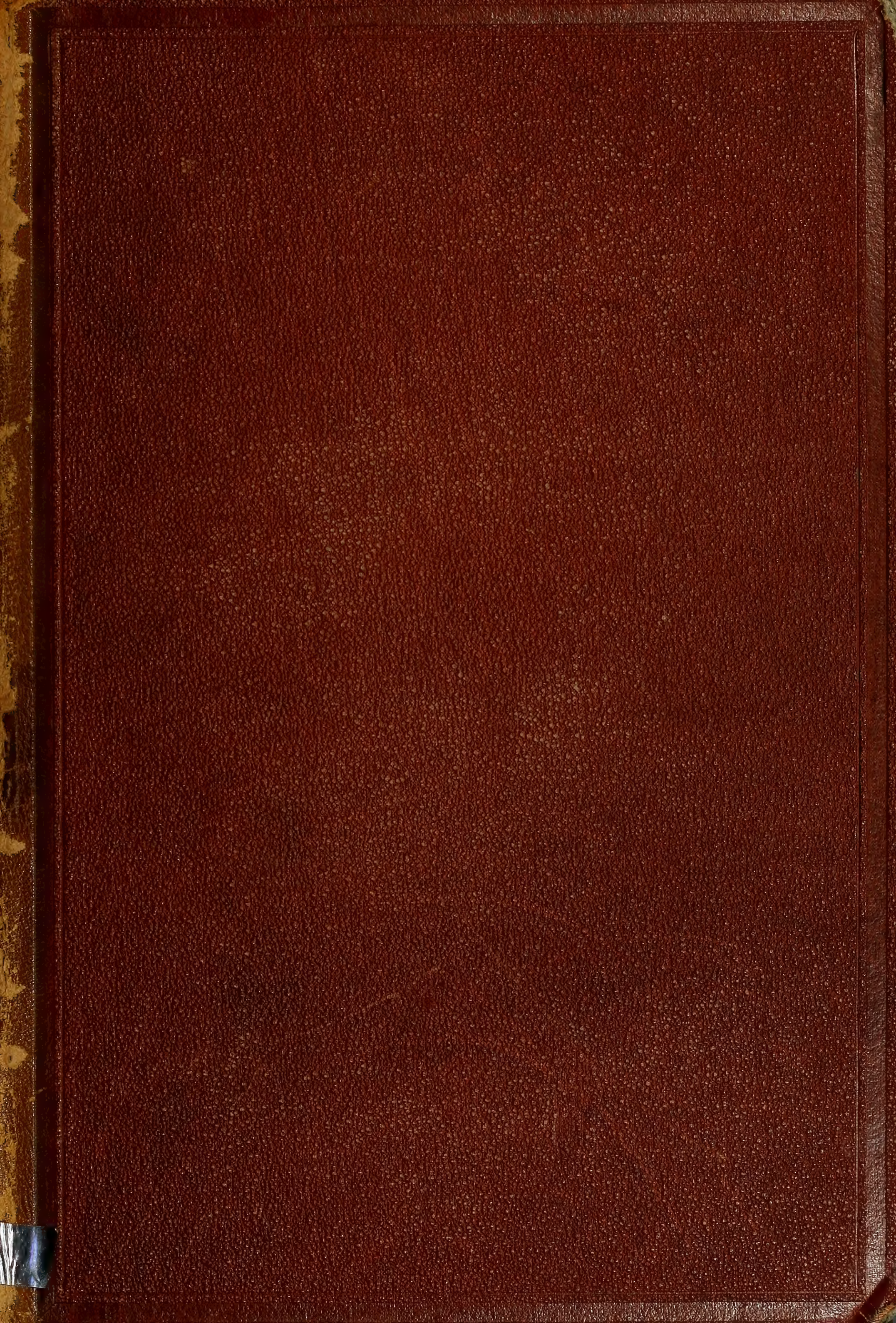




GAZETTE

DES

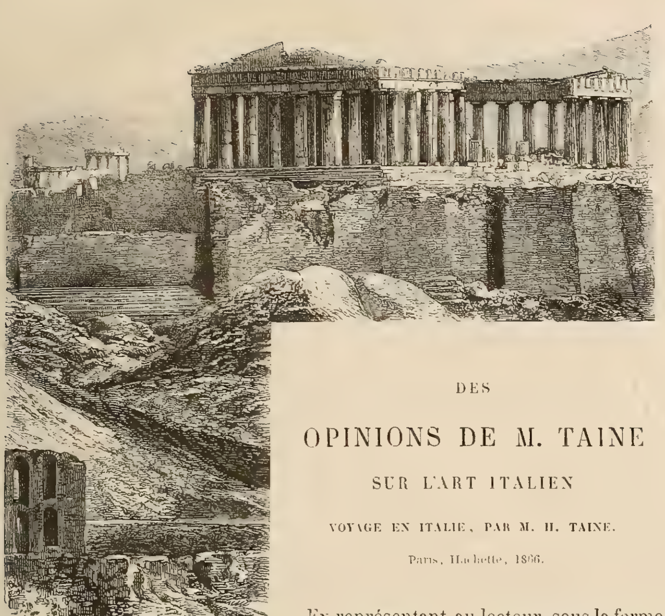
BEAUX-ARTS

TOME VINGT ET UNIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1866
HERVY DEL.





DES

OPINIONS DE M. TAINE

SUR L'ART ITALIEN

VOYAGE EN ITALIE, PAR M. H. TAINE.

Paris, Hachette, 1866.

En représentant au lecteur, sous la forme d'un livre, les pages sur l'Italie publiées d'abord par fragments et à titre de lettres successives, M. Taine nous semble en avoir assez imprudemment dénaturé le caractère. Lorsque ces pages parurent pour la première fois, il ne s'agissait, en effet, que de quelques impressions recueillies au jour le jour, de quelques opinions rapidement conçues et rapidement émises, de quelques notes, enfin d'une course plutôt que d'un voyage en Italie. Ce qu'il pouvait y avoir de superficiel dans les aperçus, d'humoristique au point de vue des doctrines, trouvait, jusqu'à un certain point, son explication ou son excuse dans l'insuffisance du temps consacré à l'examen et dans le sans-façon d'un récit qu'on devait croire improvisé. Sous la nouvelle forme qu'elle a revêtue, l'œuvre de l'écrivain n'a plus les mêmes titres à l'indulgence. Puisque M. Taine s'y est pris à deux fois pour rassembler ses souvenirs et nous exposer ses idées, puisqu'il confirme, en les rééditant, des jugements qu'il a eu le loisir de réviser, des erreurs qu'on ne peut plus désormais attribuer à la négligence ou à la hâte, il faut bien envisager sérieusement ce qui résume apparemment des convictions sérieuses, et reconnaître l'expression réfléchie d'un système là où nous

n'avions voulu voir d'abord que les hasards d'une fantaisie littéraire et un jeu d'esprit.

M. Taine, au surplus, n'a-t-il pas eu la pensée de rassurer d'avance les contradicteurs que ses opinions pourraient rencontrer? Dès le début de son livre, il nous avertit sans beaucoup de regrets que, quand une chose lui plaira, il ne prétend nullement qu'elle plaise aux autres. Peu s'en faut même qu'il n'aille jusqu'à confesser une prétention ou un désir tout contraire, comme il souhaite, — vœu bien libéral sans doute dans la bouche d'un professeur d'esthétique, — « que le ciel nous préserve, » tous tant que nous sommes, « des législateurs en matière de beauté, de plaisir et d'émotion. » Voilà de quoi mettre à l'aise quiconque ne se sent pas d'humeur à accepter tous les jugements portés par M. Taine sur les œuvres des maîtres ou tous les commentaires que celles-ci lui suggèrent. Puisque le déplaisir que lui causent les législateurs et les lois ne l'a pas empêché de rendre des arrêts à son tour et d'établir des maximes, c'est bien le moins que nous lui demandions compte de cet apparent démenti, et que nous interrogions sa doctrine au même titre que les doctrines qu'il condamne ou les principes qu'il méconnaît. Aussi bien les brillantes qualités littéraires de l'auteur du *Voyage en Italie*, l'éclat de son esprit et de son talent, nous donnent le droit d'être sévère pour ce qui n'intéresse en lui que la science ou le goût pittoresque. La critique a d'autant moins à craindre d'insister sur ce point que, en contestant la justesse des enseignements proposés, elle se souvient mieux d'une habileté de langage qui pourrait, auprès de beaucoup de gens, servir à ces leçons décevantes de recommandation et de laisser passer.

Nous avons dit que l'extrême brièveté du séjour de M. Taine en Italie lui avait permis seulement d'entrevoir les objets qu'il n'hésite pas pourtant à juger ou à décrire. De là plus d'un témoignage d'inadvertance, plus d'une imprudence dans le récit, même en dehors des appréciations critiques qui dépendent, après tout, du sentiment personnel, et qu'il est loisible à chacun de formuler comme il l'entend. Que M. Taine, par exemple, ne veuille voir dans la *Vierge à la chaise* « qu'une sultane aux yeux clairs, sans pensée, » se courbant « sur son enfant, avec un beau geste d'animal sauvage, » libre à lui : on s'accommodera difficilement de ces paroles, en tant qu'interprétation morale du tableau, mais du moins elles n'en démentent pas la disposition matérielle et les lignes. En revanche, n'est-ce pas abuser un peu des franchises du style descriptif que de nous représenter une autre *Vierge* de Raphaël, — la *Madone du grand-duc*, — « la tête couverte d'un long voile vert, » dont la couleur, fort heureusement pour la tradition hiératique et pour le peintre, n'a

jamais existé que sous la plume de l'écrivain? N'y a-t-il pas aussi quelque témérité de l'imagination à découvrir au palais Doria, à Rome, des *paysages*, absents en réalité, de Poussin, — « les plus grands » même que M. Taine « ait jamais vus, » ou à signaler « des palmiers, » et, qui plus est, des palmiers en « massifs, » dans la campagne de Rome, où personne n'en avait rencontré encore? — Mais passons condamnation sur ces peccadilles et sur d'autres du même genre qu'on pourrait noter en assez bon nombre dans le livre dont nous parlons. L'auteur s'est donné des torts plus graves, il nous expose à de plus dangereuses méprises en prétendant rabaisser l'inspiration personnelle et le rôle du génie au niveau d'une fonction imposée tout entière par les circonstances; en chassant de l'art l'idéal, la poésie d'en haut, l'âme enfin, pour y installer le corps inhabité, la beauté matérielle, la vie tout organique de « l'animal humain » ou de « la plante humaine, » et pour parquer la peinture et les peintres dans le champ clos de l'imitation littérale, dans le domaine étroit de la sensation et du fait.

Je n'exagère rien. Il est peu de pages du *Voyage en Italie* qui n'expriment, à côté du plus vif enthousiasme pour les portraits ressemblants de la chair, un dédain tout aussi franc pour les intentions morales dont les maîtres se sont avisés de compliquer cette représentation de la figure humaine. Si la figure est jeune surtout, à quoi bon lui attribuer rien de plus que la signification inhérente à sa jeunesse et à ses muscles? Qu'elle nous intéresse par la stricte vraisemblance de ce qu'elle nous montre, qu'elle fasse même au regard ces étranges confidences que la *Vénus* de Titien ne lui marchande pas dans le salon de la Tribune à Florence, cela suffit : M. Taine louera de bon cœur ces images toutes physiques de la réalité. Mais ne lui parlez pas des œuvres où la forme n'apparaît que comme une enveloppe de la pensée, ni, à plus forte raison, de celles où certains accessoires tendent à glorifier le détachement de la vie, la victoire de l'âme sur les sens. « Rien de plus déplaisant, vous répondra-t-il, qu'un gril, un cilice, des yeux mystiques dans un vigoureux jeune homme, dans une jeune femme bien portante, qui, en somme, ne songent qu'à faire l'amour. » Je conçois qu'un gril « dans un jeune homme, » ou plutôt à côté de lui, puisse être désagréable à M. Taine; suit-il de là néanmoins que l'expression de la foi sur un beau visage, que la chasteté de l'attitude, la grace virginale ou la gravité ascétique de la physionomie doivent lui inspirer et inspirer à autrui la même aversion? Si l'écrivain a raison, tous les peintres religieux, par conséquent tous les plus grands peintres de l'Italie, ont eu tort. En prétendant interpréter dans leur langue les préceptes de l'Évangile ou les exemples de la vie des saints,

en revêtant d'une apparence visible les mystères de la morale chrétienne et les plus hauts des sentiments humains, tous les maîtres du XIV[e] et du XV[e] siècle, depuis Giotto jusqu'à Orgagna, depuis Jean de Fiesole jusqu'à Léonard, tous ont abusé de leur art et trahi leur mandat. Et quant aux derniers-nés de cette race illustre, quant à ceux dont les noms résument, vers la fin de la Renaissance, les progrès souverains de la peinture et ses perfectionnements suprêmes, leur mérite principal, leur mérite unique, consisterait dans le soin qu'ils ont pris de la débarrasser de l'élément idéal pour lui restituer ses seules et vraies conditions, — l'étude sans mélange et l'imitation païenne « du beau corps nu ou drapé qui lève une jambe ou un bras. »

L'admiration des hommes avait jusqu'ici salué dans les travaux de ces peintres par excellence les exemplaires achevés de l'inspiration religieuse ou poétique unie à une véracité d'élite en face de la nature : erreur. Il n'y a là que l'empreinte d'une docilité absolue aux enseignements que peut fournir l'emmanchement des membres ou l'opposition d'un corps à un corps. Raphaël lui-même, on nous l'apprend aujourd'hui, n'était pas homme à se préoccuper d'autre chose. Quand il peignait une de ces madones avec l'enfant, la *Madone de Foligno*, par exemple, où tant de générations ont cru reconnaître le type exquis de la maternité virginale et la majesté d'un Dieu dont la vie humaine a commencé, il se sentait tout bonnement ému ici à la vue « d'une cuisse enfantine qui, en venant toucher le ventre, se replie si mollement, » là, « de la fine courbe du nez, de la petitesse de la bouche et de l'oreille. » Quand il entreprenait, dans un dernier chef-d'œuvre, de représenter la scène miraculeuse du Thabor, « Raphaël, se demande M. Taine, croyait-il à quelque chose dans son miracle? Il croyait avant tout qu'il faut choisir et ordonner des attitudes. » Et, passant des intentions qu'il prête au peintre aux intentions que, selon lui, chaque personnage exprime, l'auteur du *Voyage en Italie* ajoute : « Cette belle jeune femme à genoux songe à bien placer ses deux bras... ; l'homme au livre pense à montrer son pied si bien dessiné... Ce Christ lui-même n'est qu'un beau corps ; ses chevilles et ses cous-de-pied l'ont préoccupé autant que sa divinité. » Enfin, pour caractériser d'une manière générale les inclinations du Sanzio, son rôle dans l'histoire de la peinture, et les progrès principaux qu'il lui a été donné d'accomplir, M. Taine n'hésite pas à déclarer que Raphaël « sent le corps animal comme faisaient les anciens, » c'est-à-dire qu'il « aime la nudité elle-même, l'attache vigoureuse d'une cuisse, la superbe vitalité d'un dos plein de muscles, tout ce qui constitue en l'homme le coureur et l'athlète. » Est-il besoin d'autres citations? Celles-ci suffiront,

je pense, pour indiquer le principe sur lequel repose la doctrine esthétique de M. Taine et le genre d'admiration que lui inspirent les plus nobles monuments de l'art.

Il faut le dire toutefois, cette admiration, si indépendante qu'elle soit dans les termes, ne s'éveille pas toujours sans un certain effort de volonté. En plus d'un cas, et devant les chefs-d'œuvre universellement reconnus pour tels, elle cède la place d'abord à la surprise et à la gêne, à une véritable déception dont l'aveu nous est fait avec une franchise d'autant plus courageuse qu'elle risque de compromettre, au moins pour un moment, le crédit qu'il s'agirait d'obtenir. Ainsi, une première visite aux *Stanze* du Vatican n'a d'autre résultat pour M. Taine que de le laisser assez mécontent de Raphaël et de ses fresques, « choqué » même de l'aspect qu'offrent ces peintures, où « tous les personnages posent, » au lieu d'agir comme il l'aurait voulu. Ce n'est qu'au bout de quelques jours, durant lesquels M. Taine a eu, nous dit-il, le loisir de consulter ses livres et d'y étudier les conditions faites par les événements à l'art italien du XVI[e] siècle, que la première impression se modifie un peu. Les histoires d'Alexandre VI, de César Borgia, de Jules II, le *Diarium* de Burchard, les *Mémoires* de Cellini et les *Lettres* de l'Arétin, d'autres documents du même genre auxquels le *Voyage en Italie* nous renvoie, servent, jusqu'à un certain point, de justification ou d'excuse à l'esprit et aux formes de l'*École d'Athènes*, du *Parnasse*, de l'*Incendie du Bourg*. Quant à la *Dispute du saint-sacrement* et à la *Messe de Bolsène*, l'explication par les simples influences du dehors en serait apparemment plus difficile, ou le fâcheux effet produit le premier jour subsiste en ce qui les concerne, car les pages consacrées à l'examen des fresques du Vatican ne contiennent pas une ligne sur celles-ci.

Quoi qu'il en soit, grâce aux renseignements historiques et au souvenir du milieu où Raphaël a vécu, les peintures des *Stanze* ne laissent pas, quand M. Taine les visite pour la seconde fois, d'être jugées par lui avec moins de rigueur. Et, comme l'écrivain est en veine de demander à la littérature des éclaircissements pittoresques, ce n'est ni parmi les peintres, ni même parmi les artistes qu'il essaye de découvrir l'homme dont le génie soutiendrait la comparaison avec celui de Raphaël : c'est chez un poëte anglais, chez Spenser, qu'il reconnaîtra cette imagination jumelle ; c'est dans les vers de la *Reine des fées* qu'il trouvera des équivalents aux inspirations et à la manière du peintre d'Urbin [1] ! L'idée d'un

1. « De tous les artistes que je connaisse, il n'y en a aucun qui lui ressemble plus que Spenser. »

pareil rapprochement est neuve assurément; mais en admettant, par impossible, que ce rapprochement fût juste, il lui resterait le tort de contredire ce que M. Taine croit devoir constater ailleurs des préférences de Raphaël pour les beautés de la vie animale, pour le fait envisagé en lui-même, sans préoccupation idéale, sans arrière-pensée. Si Raphaël ressemble à Spenser, il a donc, comme celui-ci, le goût des choses poétiques jusqu'à l'invraisemblance, l'intention délicate jusqu'au raffinement, le style recherché, compassé jusqu'aux formes artificielles. Comment concilier cela avec son abnégation prétendue en face de la réalité? Quand l'auteur du *Voyage en Italie* a-t-il raison, à quel moment faut-il le croire, lorsqu'il loue Raphaël de s'être, plus pieusement qu'aucun autre, intéressé « au gonflement des muscles qui soulèvent une épaule, et par contre-coup arc-boutent le tronc sur la cuisse opposée, » ou bien lorsqu'il nous montre en lui « un rêveur..., un contemplatif qui suit son rêve et ne se lasse pas de l'exprimer? » Le livre de M. Taine abonde en anomalies de cette sorte. L'unité des théories y est maintenue au fond, je le veux bien; mais le mode d'application varie si souvent, qu'on a quelque peine à distinguer ici l'exception de la règle et les impressions passagères des convictions acquises une fois pour toutes. Les jugements portés, à quelques jours d'intervalle, sur un même artiste, sur le Pérugin, par exemple, diffèrent assez sensiblement pour ébranler la confiance du lecteur et pour le forcer de chercher ailleurs une critique mieux aguerrie ou une jurisprudence moins versatile.

Pour s'initier aux secrets mérites d'un tableau, pour en saisir le sens et la portée, M. Taine, nous le disions tout à l'heure, ne connaît et ne propose rien de plus sûr que de s'informer dans les livres des lois sociales en vigueur à l'époque où ce tableau a été fait, des besoins momentanés auxquels il a répondu, des inclinations, en un mot, ou des coutumes de l'esprit public à la date exacte qu'il porte. C'est fort bien, à la condition pourtant de ne pas s'exagérer la valeur de ces explications accessoires. L'examen d'un monument de l'art n'est pas et ne saurait être une pure opération archéologique : on n'apprécie pas le talent d'un maître en raison seulement des recherches littéraires auxquelles on s'est livré et de l'érudition qu'on a pu acquérir. Il faut, avant tout, sentir les beautés ou les imperfections de l'œuvre que l'on regarde, s'interroger soi-même pour juger de l'éloquence qui lui appartient, de l'influence qu'elle est en mesure d'exercer, sauf à recourir ensuite aux bibliothèques, afin de compléter l'impression reçue par les témoignages de l'histoire et de trouver dans le passé la confirmation ou le développement de cette impression actuelle. Qui ne sait le profit que, en matière d'art et de cri-

tique, on peut tirer des études sur les mœurs, sur les caractères particuliers d'une époque? Mais qui ne sait aussi que, en dehors de leur signification relative, les choses vraiment belles ont une complexion assez robuste pour subsister par elles-mêmes et pour garder à travers le temps leur vertu propre, leur autorité ? Si la peinture d'un autre âge ne pouvait être comprise aujourd'hui que par les lettrés, si l'on devait n'en aborder les œuvres qu'après avoir compulsé au préalable tous les mémoires du temps, tous les documents écrits qui parlent pour elles, à quoi bon laisser ces images muettes sur les autels des églises ou dans les galeries des palais? C'est dans les archives qu'il faudrait les reléguer à titre de témoignages ou de curiosités historiques. Heureusement, le petit public d'érudits que la méthode de M. Taine réussirait tout au plus à grouper autour d'elles, n'est pas le seul dont il soit juste de soutenir les droits et de reconnaître la compétence. Les artistes d'une part, les simples *dilettanti* de l'autre, tous gens moins enclins d'ordinaire à scruter les causes efficientes qu'à tenir compte des résultats, tous ceux que touchent d'abord les mérites d'un tableau et le sentiment personnel qu'il exprime, continueront, je suppose, à étudier les maîtres en face. Ils s'obstineront à demander ingénument le secret du génie pittoresque aux œuvres que le génie d'un peintre a enfantées, et à préférer, Dieu merci, ces enseignements directs aux avis détournés que peuvent fournir les recueils littéraires ou les chroniques.

Le mode d'examen adopté en ceci par M. Taine, et le point de vue qu'il choisit pour envisager les produits de l'art, s'expliquent, il est vrai, par les caractères mêmes de sa doctrine esthétique, par le principe essentiel sur lequel il entend la fonder. A ses yeux, un talent si grand qu'il soit, si indépendant qu'il nous paraisse, accuse bien moins l'inspiration individuelle et les priviléges d'une organisation d'élite qu'il ne révèle certaines habitudes collectives, certains fluides ambiants, pour ainsi dire, se dégageant à un moment donné des institutions ou des mœurs. Quoi de plus naturel dès lors, quoi de plus logique que de décomposer les éléments qui semblent s'être condensés sous l'influence de cette atmosphère sociale, d'analyser celle-ci plus attentivement que les phénomènes qu'elle engendre, de rechercher enfin la raison d'être des choses plutôt que les choses mêmes, la cause plutôt que l'effet? Le malheur est seulement qu'en s'aventurant un peu trop dans cette voie de découvertes, on court le risque d'oublier assez facilement le point de départ et de perdre, chemin faisant, la notion exacte des faits pittoresques qu'on se proposait d'expliquer. Il est arrivé plus d'une fois à M. Taine de laisser ainsi le fil qni devait nous guider à travers les origines d'une

école ou d'un talent s'embarrasser dans les broussailles de la théorie historique, ou se replier en tant de sinuosités et de détours qu'il trompe aussi bien notre désir de toucher le but que la bonne volonté qu'on pouvait avoir de nous y conduire. S'agit-il de nous faire pressentir l'aspect et les formes d'une église, d'un palais, d'une villa? L'auteur du *Voyage en Italie* commence par repeupler ces divers monuments des personnages pour lesquels ils avaient été primitivement construits. Il décrit les costumes des gens qui s'agenouillaient sous ces voûtes ou qui se promenaient sous ces portiques ; puis une description en suggère une autre, un souvenir évoque un autre souvenir. Aux aperçus anecdotiques sur la vie que les prélats ou les seigneurs romains menaient à une certaine époque, s'ajoutent des considérations sur le régime politique auquel l'ensemble de la population était soumis, des citations de textes rapportant des faits de guerre ou des exemples d'immoralité publique, des traits de violence, de fiscalité ou de libertinage. Tout cela, — la question d'impartialité dans les aperçus une fois réservée, — est vif et ingénieux, tout cela est spirituellement raconté : mais nous voilà loin de ce que nous aurions voulu apprendre des mérites qui recommandent ou des imperfections qui déparent les travaux de Giuliano da Maiano, de Bramante ou de Vignole.

Même procédé, à plus forte raison, d'exposition critique, et, par conséquent, même pénurie pour le lecteur de renseignements sur l'art, toutes les fois que l'édifice visité n'a pour soi ni cette célébrité universelle qui exige au moins un moment d'attention, ni les souvenirs de gloire attachés au nom d'un grand maître. Quand M. Taine traverse le vestibule de la Farnésine, il se souvient d'abord, il est vrai, et il nous parle des convives qu'Augustin Chigi réunissait dans cette salle fameuse, « autour d'une table chargée de vaisselle d'or et de poissons monstrueux; » il n'oublie pas pour cela de nous dire quelque chose des murs qui subsistent et des admirables décorations qui les couvrent encore. En revanche, là où sa mémoire et ses yeux ne sont pas aussi sûrement avertis par la renommée, il semble si fort préoccupé des choses du dehors et du passé, qu'on croirait presque que les beautés à la portée immédiate de son regard, les beautés présentes lui échappent. Par quelle singulière distraction ou par quelle excessive réserve garde-t-il, au sortir de Saint-Clément, de Sainte-Croix en Jérusalem, de Sainte-Marie de la Minerve, un silence absolu, non-seulement sur les proportions et les détails architectoniques de ces édifices, mais sur les peintures, si dignes d'être mentionnées pourtant, qu'ont laissées là Masaccio, Pinturicchio, Filippino Lippi? M. Taine, à propos des églises de Rome, cherche à

reconstruire les mœurs religieuses des derniers siècles, comme, à propos de la villa Albani ou des palais du Corso, il entreprend de ressusciter les grands seigneurs et leurs clients, les lettrés et les artistes, toute la haute société laïque appartenant aux mêmes époques. Rien de mieux, si l'on n'avait d'autre dessein que d'amuser notre curiosité ou de signaler par le contraste les bienfaits de la civilisation moderne. Mais puisqu'on entend nous expliquer aussi le génie et les œuvres des maîtres, encore serait-il bon que, suivant une métaphore zoologique trop familière d'ailleurs à la plume de M. Taine, nous ne fussions pas réduits, la plupart du temps, à « comprendre l'animal d'après sa coquille. » Cet « animal » est l'art italien après tout, c'est-à-dire un être assez bien organisé en lui-même, assez noble et assez varié dans ses mouvements pour que les naturalistes, quels qu'ils soient, ne se contentent pas de nous en représenter les enveloppes et d'en indiquer seulement la vie passive. Pour prendre un autre terme de comparaison, que penserait-on d'un écrivain qui prétendrait nous amener à deviner les incomparables beautés du *Misanthrope* ou d'*Athalie* par la description des appartements de Versailles ou par la chronique des événements de cour auxquels les auteurs de ces deux chefs-d'œuvre ont pu quelquefois se trouver mêlés?

Il faut le répéter, pour éviter toute confusion : nous ne demandons nullement à la critique d'art de s'interdire le secours des considérations et des rapprochements historiques. Nous désapprouvons seulement l'abus d'un système, bon et utile en soi quand il est pratiqué avec réserve, et dont, à aucune époque du reste, ceux qui ont traité de pareils sujets n'ont été tentés de méconnaître les avantages. Dans les écrits publiés de nos jours, en particulier, la physionomie du temps auquel appartient tel maître ou telle série d'œuvres a été soigneusement étudiée et rendue. Depuis les travaux de M. Vitet jusqu'à ceux de M. Charles Blanc, jusqu'au loyal et savant livre récemment consacré à Raphaël par M. Gruyer, tout ouvrage sérieux sur les beaux-arts n'a garde de laisser les monuments dont il nous signale les mérites isolés des circonstances qui les ont vus naître. Mais attribuer à celles-ci une influence absolue, une puissance de création au-dessus des ressources et des efforts de l'imagination personnelle; expliquer l'éclosion d'un grand talent par je ne sais quelle combinaison fatale des éléments extérieurs, par le concours à point nommé de certains phénomènes matériels; vouloir, en un mot, que le génie soit le produit de ce qui fermente autour de lui, comme le champignon naît des sels que contient une couche, — ce n'est pas seulement déposséder l'artiste de son libre arbitre, de sa responsabilité, de l'autorité que lui assurent l'énergie de ses convictions et son travail : c'est

encore oublier ce qu'il y a de providentiel dans son rôle. C'est supprimer à la fois, dans ses inspirations et dans ses actes, la part de son âme et la part de Dieu.

Quoi de plus propre pourtant à nous dénoncer la main divine que ces mystérieuses injustices en vertu desquelles certains élus reçoivent en abondance, dès le berceau, des dons qui jusqu'au dernier jour seront refusés à autrui? D'où vient qu'un Raphaël ou un Mozart n'ait en quelque sorte à se donner que la peine de naître, de laisser faire sa nature prédestinée, pour s'élever d'emblée à des hauteurs qui décourageraient les volontés les plus intrépides et les efforts les plus patients? Sans doute, Dieu exige que les hommes qu'il dote si largement achèvent et perfectionnent autant qu'il dépend d'eux son ouvrage, et que, sacrés pour le bienfait, ils ne se contentent pas de jouir paisiblement de leurs richesses. Pour eux aussi la loi du progrès est une loi impérative, le travail opiniâtre un devoir. Niera-t-on, toutefois, qu'ils appartiennent à une race privilégiée, qu'ils forment une dynastie promise, quels que soient les temps, à une domination certaine sur les gens et sur les choses?

Qu'on ne vienne donc pas nous dire que le siècle seul fait les grands artistes; ce sont bien plutôt les grands artistes qui font leur siècle. De là ce nom de maîtres qu'on leur donne à si juste titre, parce que leur action est plus personnelle encore, plus durable dans ses effets, plus indépendante des occasions et des circonstances, que la gloire des hommes de guerre ou que l'autorité des hommes d'État. Il est permis de croire qu'en face d'autres événements et dans d'autres conditions sociales, Turenne et le maréchal de Saxe, Richelieu et Mirabeau, n'auraient pu ni faire tout ce qu'ils ont fait au XVIIe et au XVIIIe siècle, ni mériter toute la renommée qu'ils ont acquise. Né cent ans plus tôt, Napoléon n'eût été peut-être qu'un officier inconnu, ignorant lui-même, faute d'en trouver l'emploi, les propriétés héroïques et les ressources prodigieuses de son génie. A quel moment au contraire, dans quelles conjonctures, sous la tyrannie de quels faits, se figurerait-on Dante ou Shakespeare à court d'inspirations et d'éloquence, Michel-Ange inactif ou médiocre, Léonard de Vinci impuissant à révéler la profondeur de son sentiment ou l'audace de ses découvertes? Si Poussin vivait de nos jours, il manifesterait sans doute sa pensée sous des formes différentes de celles qu'il adoptait, il y a plus de deux siècles; mais il n'en aurait pour cela ni l'âme moins haute, ni l'imagination moins féconde : il n'en serait pas moins nécessairement Poussin, comme, auprès de nous, Ingres est Ingres et Rossini est Rossini. En exagérant l'influence des événements contemporains sur l'art et sur les artistes, en attribuant à la force aveugle des

choses les progrès dus en réalité à l'initiative de quelques esprits supérieurs, la doctrine de M. Taine tend, sinon à nous désintéresser des grandes œuvres, au moins à nous en faire perdre le respect. Triste résultat, s'il était obtenu, que ce parti pris d'envisager comme de simples documents sur une époque les reliques les plus vénérables, les enseignements et les exemples les plus généraux! Maigre admiration que cette estime fondée tout entière sur la similitude des monuments de l'art avec les coutumes du temps où ils ont paru! Que les legs du génie ou du talent nous trouvent plus reconnaissants et plus justes. Sachons user de ce glorieux patrimoine, non pour la satisfaction d'une vaine curiosité, mais pour les intérêts plus sérieux de notre intelligence, pour les besoins de notre cœur, et ne rabaissons pas au niveau des vérités relatives ou des formules accidentelles les vérités exprimées par les maîtres dans la langue éternelle de la poésie et du beau.

Ne voit-on pas, d'ailleurs, les conséquences qu'entraînerait ce système fataliste des affinités et des solidarités à outrance? Si la somme du talent doit se proportionner à la quantité d'éléments favorables que la civilisation comporte à un moment donné, si les bons ouvrages résultent uniquement des bonnes conditions environnantes, il faut bien aussi, par une conséquence logique, imputer tout entière à des influences du même ordre la production des ouvrages mauvais ou faibles. Quel bill d'indemnité pour le faux talent, quelle consolation pour l'amour propre! « Est-ce ma faute, se dira tout artiste impuissant, tout écrivain trompé dans son ambition, est-ce ma faute si le sort m'a fait naître sur une terre ingrate, dans un milieu contraire au développement des germes qu'une atmosphère différente eût fécondés? Ailleurs et dans des temps plus heureux, j'aurais pu, tout aussi bien qu'un autre, occuper l'admiration des hommes et me trouver à mon tour porté à ce haut rang où les événements ont hissé tel prétendu grand maître qui par lui-même ne valait pas mieux que moi. Puisque l'imagination et ses œuvres ne proviennent en réalité que des occasions, puisque tout se réduit à une question d'organisation sociale et de mœurs publiques, qu'ai-je de mieux à faire, en ce qui me concerne, que d'accuser les mœurs de mon siècle et de les rendre responsables de ma médiocrité? »

Est-il besoin de rappeler dans le passé ou d'indiquer dans le présent tant de faits et d'exemples devant lesquels tomberait un pareil raisonnement? Combien d'artistes pourrait-on citer, depuis Lesueur jusqu'à Prudhon, depuis Rembrandt jusqu'à Géricault et Delacroix, qui, soit à tour de rôle, soit en même temps, ont pris, pour se donner carrière, le contre-pied des inclinations communes au plus grand nombre, se raffer-

missant dans leurs convictions en raison inverse des opinions régnantes, s'excitant même de l'indifférence ou de l'injustice pour affirmer plus résolûment leurs tendances et proclamer plus haut leur foi! A ne parler que de l'Italie, — et sans même invoquer le témoignage souverain d'un Michel-Ange s'inscrivant en faux dès le premier jour contre tous les goûts, toutes les traditions, toutes les influences qui l'entourent, et bientôt faisant fléchir jusqu'aux volontés les plus fermes sous l'intraitable domination de son génie, — que de travaux et de talents en désaccord avec la physionomie historique de l'époque où ils ont paru! On serait mal venu sans doute à rechercher dans les compositions si calmes, dans le style si sobre de Domenico Ghirlandaio, un souvenir des jours troubles qui se succèdent, pour Florence, vers la fin du xve siècle. La majesté sereine et l'énergie sans violence dont les œuvres de fra Bartolommeo portent l'empreinte ne permettent guère de soupçonner chez celui qui les a faites le disciple de Savonarole, pas plus que la manière farouche, les âpres formules pittoresques inventées par Andrea del Castagno ne se ressentent des innovations et des élégances introduites dans les mœurs florentines, au temps de Laurent de Médicis et des *platoniciens*. Enfin, comment, vivant à la même époque, dans la même ville, sous l'empire en apparence des mêmes exigences et des mêmes habitudes publiques, des artistes tels que fra Angelico, Masaccio, Masolino da Panicale, Alberti, Paolo Uccello, ont-ils poursuivi chacun un idéal particulier, exprimé des intentions ou des pensées aussi indépendantes les unes des autres qu'étrangères dans l'ensemble aux questions ou aux passions qui s'agitaient autour d'eux? D'où vient, s'ils ont subi avant tout la discipline des choses extérieures, que les effets de celles-ci aient été si différents chez chacun d'eux et que des causes homogènes aient pu déterminer ici cette expression de rêverie mystique, là ces efforts en vue d'une stricte vraisemblance ou d'une ample simplicité, ces délicatesses exquises dans le style ou ces progrès d'un caractère rigoureusement scientifique?

De pareils contrastes et bien d'autres n'embarrassent pas, à ce qu'il semble, l'auteur du *Voyage en Italie*, ou plutôt il oublie de les remarquer, et cela d'autant plus aisément, qu'il s'arrête moins devant les œuvres les plus propres, par leur signification et par leur date, à le bien renseigner à cet égard. M. Taine, en général, regarde peu les peintures italiennes que nous ont léguées le xive et le xve siècle, et, quand il lui arrive d'en parler, c'est en termes si dédaigneux ou si brefs, qu'un silence absolu nous laisserait vraiment moins de regrets. Se trouve-t-il dans l'église inférieure du couvent de Saint-François, à Assise, en face

des trésors d'invention, de sentiment, de force pathétique, que Gaddi, Puccio Capanna et les mieux inspirés parmi les peintres *giotteschi* ont répandus sur ces nobles murailles, il lui suffit, pour se mettre en règle, de constater qu'il y a là « une profusion de peintures ascétiques avec leur auréole de vieil or terni. » S'agit-il des fresques du Campo-Santo, à Pise, mêmes procédés d'examen et de justice sommaires, même empressement à juger d'un coup d'œil et d'un mot des monuments que les artistes et les érudits de tous les temps ont abordés avec le plus de respect, étudiés ou commentés avec le plus de zèle et de profit. M. Taine, — et à cet égard il a bien raison, — ne reconnaît pas dans les peintures du Campo-Santo « le relief, la flexibilité, la riche vitalité de la chair ferme; » mais il a le tort de n'y pas reconnaître non plus ce qui y est pourtant de manière à frapper tous les esprits et tous les yeux, ce qui convenait mieux sans doute dans un pareil lieu que l'image sensuelle de la vie, — l'expression sévère et philosophique, l'intention grandiose, l'inspiration constamment élevée; il a le tort de se méprendre si complétement sur le compte d'Orgagna lui-même et sur les œuvres de son génie, que ces deux terribles compositions, les plus navrantes peut-être que le pinceau ait jamais tracées, — le *Triomphe de la Mort* et le *Jugement dernier,* — lui semblent simplement « triviales, maladroites et impuissantes. » Hélas! il ne craint pas, pour nous dire ce qu'il en pense, d'essayer parfois du langage de la plaisanterie, comme, lorsqu'il entrevoit à Sienne ou à Florence les figures peintes par les *trecentisti* et par leurs successeurs, il a bientôt fait de les qualifier de mannequins et de trouver, en passant, quelques autres mots de gaieté à leur adresse. Ne nous en plaignons pas trop, après tout. Opportuns ou non, ces accès de belle humeur indiquent un progrès dans la manière du critique ou, du moins, une indulgence relative que, naguère encore, on était peu en droit d'espérer. Les « misérables mannequins » dont il se contente de rire en Toscane, M. Taine, à Rome, s'étonnait qu'on les eût « laissés subsister, » particulièrement dans la chapelle Sixtine où les fresques des principaux maîtres du XVe siècle lui paraissaient un anachronisme ridicule depuis que Michel-Ange avait appris au monde « ce que valent des membres » et ce que signifie « la charpente humaine avec l'assiette de ses poutres intérieures... avec le froissement et le craquement de ses jointures mouvantes. » Tout en se détournant, à Florence aussi bien qu'ailleurs, des peintures et des sculptures où l'art figure ces jointures et ces poutres moins savamment ou moins pieusement que l'action de l'âme qui les met en jeu, tout en entendant à peu près supprimer les progrès antérieurs à la seconde phase de la renaissance, M. Taine, pour exercer sur

ce point la justice, n'a recours maintenant qu'à l'ironie ou au dédain. La pensée du badigeon ne lui vient plus, et, si offensive encore que puisse paraître sa méthode, elle a du moins cet avantage de faire courir à l'autorité de celui qui la pratique plus de risques qu'aux œuvres mêmes et à la gloire de leurs auteurs.

On conçoit que ce système de critique négative et d'abstention simplifie beaucoup la tâche de M. Taine en face des monuments de l'art florentin. Puisque la plupart de ces monuments appartiennent à des époques réprouvées par lui en principe, ne lui suffira-t-il pas d'en mentionner l'ensemble ou, tout au plus, de citer une douzaine de noms parmi les plus connus[1]? Il consentira bien, le cas échéant, à nous parler avec quelques détails, non pas de la Galerie de l'Académie dont il semble à peine avoir entrevu les richesses, mais des célèbres fresques *del Carmine*, sauf à discerner un peu vite dans ce travail les parties appartenant sûrement à Masaccio et à trancher ainsi de prime abord une question que n'avaient pu résoudre encore les investigations les plus patientes et les efforts les plus zélés des érudits. Il se laissera même, au couvent de Saint-Marc, émouvoir un moment par les célestes visions qu'a traduites sur ces murs l'angélique pinceau de Jean de Fiesole, et, — inconséquence aussi heureuse pour l'écrivain que concluante en faveur du peintre, — il subira ici sans essayer de s'y soustraire, il ira jusqu'à célébrer, dans quelques pages charmantes, l'influence de cet art spiritualiste dont il accuse si résolûment d'ordinaire la vanité pittoresque et l'impuissance. De pareilles concessions toutefois ne se produisent,

1. On pourrait d'ailleurs, à propos de cette nomenclature, noter plus d'une erreur matérielle, plus d'une négligence dans la transcription. Ainsi les noms de Giunta de Pise et de Spinello sont si bien défigurés par la plume de M. Taine, qu'on hésite d'abord à reconnaître les deux maîtres sous ce signalement inusité. Ce sont là, j'en conviens, des méprises peu graves en elles-mêmes; toutefois, lorsque, sans s'arrêter à l'analyse des œuvres, on se contente de nommer ceux qui les ont faites, encore faudrait-il que les indications fussent assez exactes pour ne laisser, au point de vue historique, aucune équivoque sur les personnages dont il s'agit. Il eût été désirable aussi qu'en recourant quelquefois à la langue technique, l'écrivain n'en employât les termes qu'après un examen plus attentif de la signification qu'ils comportent. Qu'est-ce, par exemple, que « le mélange de lumière et de clair-obscur » qu'il admire dans l'*Aurore* du Guerchin, sinon quelque chose d'assez voisin d'un non-sens ou un pléonasme? Le mot *clair-obscur* exprime l'effet produit par la lumière en éclairant les surfaces qu'elle frappe et en laissant dans l'ombre celles qu'elle ne frappe pas. L'imitation du clair-obscur est, à proprement parler, l'imitation de la distribution même de la lumière. Comment dès lors cette lumière distribuée pourrait-elle, ainsi que le dit M. Taine, être « mélangée de lumière? »

dans la partie du livre consacrée à la Toscane, qu'à l'état d'exceptions trop rares, de véritables accidents. Ce qu'on y rencontre presque à chaque page, ce sont les témoignages d'une indifférence préconçue, d'un éloignement systématique pour la plupart des œuvres qui se succèdent jusque vers la fin du xve siècle, en regard d'hommages souvent bien imprudemment rendus à la beauté d'œuvres plus modernes. Pas un mot de ces sculpteurs formés à l'école ou groupés autour de Donatello, dont les travaux, florentins par excellence, expriment si nettement les inclinations, les coutumes, le génie même de l'art national à son meilleur moment; pas un mot non plus de tant de peintres *quattrocentisti* dont le goût délicat et la fine manière achèvent de faire pressentir la venue prochaine de Léonard; et, même parmi les contemporains de celui-ci, quelle maigre part M. Taine ne craint-il pas de faire à des hommes tels qu'Andrea del Sarto et fra Bartolommeo! Était-ce donc assez d'accorder en passant l'aumône de quelques lignes à deux des plus grands maîtres dont se glorifie l'Italie, et, lorsqu'on trouve le temps de vanter « les nobles formes, les chairs vivantes, » retracées sur les voûtes du palais Pitti par les peintres les plus emphatiques de la décadence, d'où vient qu'on n'ait ni une minute ni une parole pour les fresques du *Scalzo*, par exemple, ou pour la *Vierge glorieuse* des Offices?

Je me trompe : les prédilections esthétiques et la doctrine que résume le *Voyage en Italie* une fois constatées, rien de moins surprenant que ces omissions, rien de plus naturel au fond que ces apparentes injustices. Comment une confiance aussi parfaite dans l'éloquence des muscles et de l'épiderme, comment une admiration aussi intraitable pour « les nudités lumineuses, » pour « les rondeurs » et « la pulpe frémissante des chairs épanouies, » se concilierait-elle avec l'estime pour des beautés d'un ordre tout contraire? Le moyen, quand on loue Sodoma d'avoir donné à son *Christ flagellé* un « superbe torse nu de gladiateur antique, » d'attacher ensuite beaucoup de prix à tel *Baptême de Jésus*, peint par le Pérugin ? Il est tout simple que M. Taine, ne retrouvant rien ici des formes d'un athlète, ne veuille et ne puisse plus voir dans la figure principale que celle d'un « séminariste tendre qui, pour la première fois, sort de chez son oncle le bon curé, n'a jamais levé les yeux sur une femme et reçoit l'hostie tous les matins en servant la messe. » Cela est simple, avons-nous dit, mais en même temps cela est fâcheux, en dehors ou au delà des questions purement pittoresques, et tout en s'expliquant la partialité de la critique dans l'appréciation de certains talents, on pourrait au moins lui souhaiter sous d'autres rapports plus de mesure et de bon goût.

Faut-il conclure de ce qui précède que, pendant son séjour dans les villes de l'Ombrie et de la Toscane, M. Taine ne rencontre aucune œuvre complétement à son gré, qu'il n'ait pour toutes celles qui se succèdent devant ses yeux que des rigueurs ou de l'indifférence ? Il n'en va pas ainsi, au moins, à Florence où certains morceaux d'un mérite considérable à la vérité le dédommagent par moments des mécontentements ou des déceptions qu'il vient d'éprouver. Seulement, le vieil art florentin n'est pour rien dans cette satisfaction exceptionnelle. L'art d'une autre époque et d'un autre pays en fait les frais, et de même que M. Taine, à Rome, admirait les tableaux de Rubens, voire une *Sainte Catherine* de Murillo, bien plus volontiers que les fresques des *Stanze*, — de même, dans la patrie de Giotto et des siens, de Léonard et de ses prédécesseurs immédiats, ce qu'il sent le mieux, ce qu'il préfère, ce sont les œuvres de l'art vénitien. Aussi avec quel empressement il les recherche, avec quelle complaisance il les décrit ! Quelle différence entre les paroles d'estime, mais d'estime contrainte sinon ennuyée, qui traduisent ses impressions en face des monuments les plus inévitables de la peinture religieuse, et le langage dont il se sert pour nous recommander telle scène ou telle figure vénitienne familièrement profane, telle *Vénus* de Titien qui n'a de mythologique que le nom! Toutes ces Madones en méditation auprès de l'Enfant-Dieu ou invariablement entourées de saints personnages, tous ces apôtres, ces fondateurs d'ordres, ces martyrs dont les images peuplent les églises ou s'alignent sur les murs des cloîtres, ne sauraient offrir un bien vif intérêt à des regards médiocrement épris de la peinture *idéaliste* et des intentions qu'elle exprime. Mais que, dans un musée, apparaisse « une simple courtisane bornée et forte, étendue sur le dos et caressant un petit amour nu comme elle avec le sérieux vide et l'immobilité d'âme d'un animal au repos qui attend, » que « nue sur un lit blanc, » c'est-à-dire, comme la *Vénus* de la Tribune, « parée et prête, » une prétendue déesse représente « la plus attrayante maîtresse qu'un patricien puisse servir le soir, comme une fête, à la sensualité exquise de ses regards expérimentés, » — ceci devient grave, et l'auteur du *Voyage en Italie* n'a garde en pareil cas ni de plaindre son temps, ni de marchander les éloges. Qu'est-ce donc, lorsque, au lieu de guetter à Florence quelques rares occasions, il voit, à Venise même, les témoignages se multiplier dans le sens de ses prédilections et fournir à son enthousiasme un aliment de tous les instants!

Les pages consacrées par M. Taine à l'école vénitienne sont peut-être, de tout le livre, celles qui contiennent, sur le mérite intrinsèque

ou relatif des œuvres, le plus de vivacités paradoxales et de méprises bruyantes. Et cependant, si agressives qu'elles puissent paraître, ces erreurs laissent dans l'esprit du lecteur une impression de froide surprise plus encore qu'elles ne tentent et n'irritent la contradiction. Le moyen de se fâcher beaucoup contre un juge assez courageux pour refuser à Jean Bellin une place parmi « les maîtres » et au *Martyre de saint Pierre le dominicain,* de Titien, une mention ; assez confiant, d'autre part, pour nous avouer qu'à ses yeux Tintoret est le plus grand des peintres, qu' « aucune peinture ne surpasse et peut-être n'égale le *saint Marc* de l'Académie », qu'enfin tous les monuments de l'Italie, y compris apparemment le Vatican, ne possèdent rien d'aussi digne d'admiration, d'aussi glorieux pour l'art national et pour l'imagination humaine, que les décorations pittoresques de la *scuola di san Rocco?* Au lieu de discuter de pareils arrêts, on les enregistre et cela suffit pour en faire justice ; au lieu de s'élever contre ces opinions malencontreuses, on se contente d'en souligner l'expression, tout en regrettant pour M. Taine qu'il ait ainsi compromis son crédit dans des travaux auxquels il n'était évidemment préparé ni par une pratique assez familière des idées et des choses, ni, avant tout, par ce goût instinctif qui peut, jusqu'à un certain point, suppléer à l'expérience.

Le talent littéraire, même le plus souple et le plus brillant, n'est pas propre à tous les offices. Parce qu'on a fait acte d'écrivain habile, il ne s'ensuit pas qu'on soit en mesure d'enseigner l'esthétique ou de critiquer les œuvres de l'art, pas plus qu'un artiste ne pourra, du jour au lendemain, traiter des questions étrangères à son métier. Que dirait-on d'un peintre ou d'un sculpteur qui, sans études préalables, sans apprentissage spécial, s'aviserait de tenir école d'économie politique ou de disserter sur les belles-lettres? La prétention de ceux qui, s'autorisant seulement des occasions, prennent la plume ou la parole pour nous entretenir des beaux-arts et de leurs produits, n'est, en réalité, ni mieux fondée, ni plus légitime. Quoi de moins rare pourtant, quoi de plus généralement admis comme un droit? Par quelle singulière exception la compétence personnelle qu'on exige partout ailleurs cesse-t-elle, en matière de critique pittoresque, d'être tenue pour indispensable, et semble-t-on s'accommoder sur ce point d'une juridiction sans garantie? On sait quels juges et quels jugements l'art contemporain suscite trop souvent, particulièrement à l'époque des salons : l'art ancien, pour être mieux préservé d'ordinaire, ne demeure pas toujours à l'abri des usurpations et des coups de main. Passe encore si les choses n'allaient pas au delà de quelques atteintes accidentelles, au delà de quelques espiè-

gleries d'honnête homme en gaieté, comme le président de Brosses, qualifiant lestement Giotto de « barbouilleur », sans donner d'ailleurs ses raisons et sans songer à convertir personne. Chez ceux qui de nos jours commettent des méprises analogues, l'intention est tout autrement ambitieuse et l'erreur, au fond, plus hautaine. En s'aventurant, à propos des maîtres, dans les éloges ou dans le blâme, on ne vise pas à moins qu'à une réforme de l'opinion; dès les premiers pas sur le terrain de l'art, on entend bien, non-seulement se passer de guide, mais encore servir de guide à autrui. Toutefois, comme la bonne volonté ne suffit pas pour fonder une nouvelle tradition pittoresque ou pour acquérir d'emblée certaines connaissances techniques, on évite autant qu'on peut d'aborder, dans l'examen des œuvres de la peinture, ce qui intéresse la peinture proprement dite. On se garde, de peur d'accident, d'insister sur les qualités ou les imperfections du dessin et du coloris, du clair-obscur et du modelé; on se sert de tout cela comme d'un prétexte pour parcourir une échelle d'idées en rapport indirect avec le sujet, pour vocaliser en quelque sorte des généralités historiques ou littéraires qu'on fait mine ensuite de condenser scientifiquement et de réduire tant bien que mal à l'état de système esthétique.

Un des torts du nouveau *Voyage en Italie* est de tendre à remplacer l'analyse des talents et des sentiments personnels qu'ils expriment par cette méthode plus synthétique que de raison, ou plutôt par ces appréciations détournées. « Quand on veut, dit M. Taine, comprendre un art il faut regarder l'âme du public auquel il s'adressait. » Oui, mais l'âme qui créait mérite bien aussi, et surtout, qu'on la regarde. Les confidences qu'elle nous fait à travers les siècles, le langage qu'elle nous tient, la manière dont elle nous instruit de ses passions ou de ses croyances, tout cela a quelque chose en soi d'assez intelligible, d'assez indépendant du temps, d'assez humain pour nous intéresser, si cette âme est belle, pour nous laisser indifférents, si elle est vulgaire. Ai-je besoin de connaître d'abord la vie que l'on menait à Rome sous Jules II et sous Léon X pour être subjugué par le prodigieux génie de Michel-Ange ou touché jusqu'au plus profond de mon cœur par la bienfaisance incomparable du génie de Raphaël? Le mérite médiocre, au contraire, d'un peintre comme Zucchero ou d'un sculpteur comme Benvenuto Cellini, ne me paraîtra-t-il tel qu'autant que j'aurai lu d'un bout à l'autre les histoires de l'époque et les mémoires? Il m'aura suffi, pour savoir à quoi m'en tenir sur la valeur de ces deux talents, de regarder, à Florence, les peintures de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, et, à Paris, la *Nymphe de Fontainebleau.* M. Taine ne l'entend pas ainsi. Il ne veut pas que la critique de

l'œuvre individuelle prenne le pas sur l'étude des faits généraux et que l'émotion précède l'érudition. Disciple et imitateur de Stendhal, en cela comme en bien d'autres choses, il fait aux rapprochements historiques et aux traits de mœurs une part si large, que la place lui manque ensuite pour nous donner sur les monuments de l'art eux-mêmes des indications suffisantes ; il examine si longtemps et de si près les idées écrites dans les livres, qu'il n'apporte plus, en face des idées figurées sur le mur ou sur la toile, qu'une attention fatiguée et une force de regard incertaine. De là, à côté de tels aperçus plus ou moins neufs, de tels renseignements diversement curieux sur l'état de la civilisation italienne au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, plus d'un jugement superficiel ou injuste, là où la peinture et les peintres sont seuls en question. De même qu'après s'être complu dans les considérations philosophiques ou politiques et dans les anecdotes, Stendhal en vient, devant les travaux des *quattrocentisti*, à ne constater partout qu'un « air de maigreur et de malheur », ou, par un fâcheux excès de réserve, à ne pas oser « décider entre le *Pâris* de Canova et le *Moïse* de Michel-Ange[1] ». — M. Taine, étourdi en quelque sorte par les fumées de l'érudition et de la littérature, trébuche dans le domaine de l'art et distribue un peu à l'aventure son enthousiasme et son dédain. Qu'importe, après tout ? Pour ceux qui ont pu apprécier de leurs yeux les objets et les talents en cause, nous doutons fort que le *Voyage en Italie* réussisse à ébranler leurs convictions. Quant aux autres, lors même qu'ils seraient un moment séduits par les formes et les qualités littéraires de l'ouvrage, nous ne pensons guère qu'ils soient plus facilement conquis aux opinions dont il est l'expression, ou plutôt que ces opinions, si souvent contradictoires, leur permettent d'en discerner au juste le principe et d'en déduire exactement les conséquences. Le plus probable est qu'ils sortiront de cette lecture comme M. Taine se représente lui-même sortant un jour de la Trinité-des-Monts, « avec une quantité de demi-idées ou de commencements d'idées qui

1. *Histoire de la peinture en Italie*, par de Stendhal (Henri Beyle), ch. CLVI et CIV. Il serait facile de signaler dans ce livre, — un des plus prétentieux et des plus faux qui existent sur la matière, — bien d'autres réflexions critiques de la même force, témoin le jugement suivant : « Guido Reni portera la beauté au point le plus élevé où elle ait peut-être paru parmi les hommes. » — Ou bien cette sentence sur le vice des idées chrétiennes au point de vue pittoresque : « Quand les sujets donnés par le christianisme ne sont pas odieux, ils sont du moins plats. Dans la *Transfiguration*, dans la *Communion de saint Jérôme*, dans le *Martyre de saint Pierre*, dans le *Martyre de sainte Agnès*, je ne vois rien que de commun. Il n'y a jamais sacrifice de l'intérêt propre à quelque sentiment généreux. »

s'enchevêtrent, » s'embrouillent, se combattent et se démentent, avec un grand désir de remettre au plus tôt le tout en ordre et une meilleure envie que jamais de voir clair.

Dira-t-on que, puisqu'il s'agit d'un livre si peu dangereux en réalité pour la gloire des maîtres, il n'était pas besoin d'en signaler fort au long les défauts, et d'insister autant que nous l'avons fait sur des erreurs ou des hardiesses qui, de notre propre aveu, portent leur condamnation avec elles? A ne considérer que les rigueurs de l'écrivain envers certains chefs-d'œuvre et son extrême bienveillance pour des travaux infiniment moins méritoires, on aurait pu, il est vrai, se dispenser des développements et des commentaires. Quelques mots de désapprobation, quelques citations surtout auraient suffi. Par malheur, il y a ici beaucoup plus que ces blâmes innocents et que ces admirations imprévues. Il y a un effort pour déplacer et réduire les conditions de l'art lui-même, pour en matérialiser l'esprit, pour en dénaturer la fonction; il y a je ne sais quelle ambition de nous convaincre de l'inanité de l'idéal, de supprimer partout ce qui se sent pour y substituer ce qui se voit, ce qui se touche, de remplacer l'image du beau par l'effigie du réel, l'âme par le corps, l'homme par « l'animal humain[1], » ou de déraciner, dans le champ de l'art comme ailleurs, ce « roseau pensant » dont a parlé Pascal, pour n'y laisser croître qu'une inerte « plante humaine, » empruntant toute sa beauté de la vie de ses fibres et toute sa raison d'être de ses dehors.

Eh! sans doute, on sait cela, cela est entendu de reste, la peinture n'a d'action et de vertu qu'à la condition de séduire et de persuader nos yeux par la vraisemblance des formes reproduites, par une imitation exacte des objets naturels; mais qui ne sait aussi qu'au point de vue de l'art ces objets ne comportent pas seulement la signification inhérente au fait même de leur existence, qu'ils recèlent encore une vie indépendante, en quelque sorte, de leurs apparences? C'est à l'artiste d'accepter celles-ci, non pas comme les manifestations d'un beau absolu et une fois exprimé,

1. Ce n'est pas seulement à propos de la représentation de l'homme par la peinture que M. Taine se complaît dans un usage habituel de cette qualification. Quelque fréquent emploi qu'il en fasse là où il s'agit de l'art et de ses produits, il y recourt bien souvent encore pour marquer les caractères et définir le rôle de quiconque a un nom et une place dans la famille des civilisés. Bien plus, il n'est pas jusqu'à la civilisation elle-même qui n'ait son tour et ne subisse, aussi bien que l'individu, cette transformation métaphorique. « Une civilisation autre que la nôtre, lit-on à la fin d'un chapitre sur les *antiques*, c'est un autre animal. » Ou cela ne veut rien dire, ou cela signifie que dans la vie morale des peuples tout résulte, non de la diversité des sentiments ou des progrès de la raison, mais des différences de conformation et de la nature des appétits.

mais comme les symptômes et les signes d'un autre beau correspondant aux besoins de la pensée humaine, à ses facultés, à ses plus nobles aussi bien qu'à ses plus impérieux instincts. Prenons garde, en bannissant ou en laissant bannir l'idéal, de proscrire par cela même et de perdre l'idée vraie des choses. Si nous en venons à n'avoir plus, en face des œuvres de l'art, qu'une confiance matérialiste dans l'éloquence de la chair, si nous ne croyons plus qu'aux surfaces, que ferons-nous de ce que ces surfaces abritent, de ce que Dieu a logé sous ces os et sous ces muscles? Comment n'admettre que la moitié de ce qui est, comment se condamner à choisir entre deux éléments de vie également nécessaires, à ignorer ou à rejeter une vérité aussi essentielle, aussi certaine que la vérité palpable? Comment enfin, sans anéantir l'art, réduire la tâche de l'artiste à la besogne du mouleur ou à la fonction toute passive de l'appareil photographique?

Non, il ne suffit pas, pour que toutes les conditions de l'art soient remplies, de nous représenter, comme le veut M. Taine, « le beau corps bien portant, solidement et simplement peint dans une attitude qui manifeste la force et la perfection de sa structure. » Non, ce n'est pas « cela seul qu'il faut chercher. » Je défie que, même parmi les monuments les plus calmes de l'antiquité, on cite une œuvre vraiment belle n'exprimant rien de plus que cet épanouissement de la santé physique, rien au delà de cette perfection inanimée. Que sera-ce donc, à bien plus forte raison, si l'on interroge les œuvres écloses en Italie sous l'influence de la foi chrétienne? En Italie, où, depuis le XIIIe siècle jusqu'à la seconde moitié du XVIe, l'autorité de l'expression morale se confirme à mesure que les maîtres se succèdent, et finit, sous le pinceau des plus grands d'entre eux, par se concilier avec l'expression achevée du beau extérieur! Et c'est ce progrès que l'on qualifie bravement de « déviation [1], » c'est cette domination du sentiment sur le fait, de la pensée sur la main, qu'on ne craint pas de réprouver comme une usurpation, ou tout au moins de signaler comme un péril! M. Taine, pour étayer un aussi regrettable paradoxe, cherche des points d'appui là même où le secours lui fera le plus sûrement défaut, où tout tendra, au contraire, à condamner ses vœux et à ruiner ses théories. Nous l'avons vu, après un premier moment de mécontentement et de surprise, travailler à découvrir dans les

1. « Quel changement dans la civilisation humaine, quelle accélération... si ces restaurateurs de l'ancienne beauté » — il s'agit de Nicolas de Pise et de ses disciples — « avaient été livrés à eux-mêmes comme les anciens..., si la tradition mystique ne s'était pas rencontrée pour borner et faire dévier leur effort! »

travaux de Raphaël les preuves d'un goût exclusif pour la robuste vitalité du tronc et le bel emmanchement des membres; un autre jour, il s'armera du souvenir de ces croquis que Léonard traçait dans les rues de Milan d'après les hommes du peuple, pour attribuer au peintre de la *Cène* la simple intention de copier de son mieux sur le mur les mêmes modèles, le simple dessein de faire figurer autour d'une table, « des Italiens vigoureux que leurs passions vives portent à la mimique. » En revanche, — reproche bien inattendu, à coup sûr, et trop peu mérité par le graveur, — il accusera Morghen d'avoir, en traduisant la peinture du maître, raffiné sur le sens de celle-ci, d'avoir, par exemple, donné à la tête du Christ une expression « plus mélancolique et plus spiritualiste! » Et M. Taine ajoute : « Probablement, le tableau de Léonard était, comme ceux de Raphaël au Vatican, une peinture de la belle vie corporelle telle que l'entendait la Renaissance. » Probablement! Prudent adverbe qui, en rappelant les dégradations subies, sauvegarderait les intérêts de la cause que l'on a entrepris de soutenir, si, malgré tant de dommages matériels, ce qui a survécu de l'œuvre ne suffisait amplement pour faire justice d'une aussi commode hypothèse. Laissons donc l'auteur du *Voyage en Italie* à ses calculs rétrospectifs de probabilité devant la *Cène*, aussi bien qu'à la certitude qu'il puise dans l'examen des *Stanze* et des *Loges*. Ses efforts pour faire dire aux maîtres autre chose et moins que ce qu'ils ont dit ne prévaudront pas contre l'évidence.

Quant aux conseils implicites que contiennent ces interprétations des plus nobles monuments, des plus grands exemples du passé, quant à l'influence que la doctrine même de M. Taine et les principes de sa critique pourraient exercer sur les artistes contemporains, qu'il nous soit permis de dire que de ce côté non plus le danger n'est pas grand. Supposera-t-on, en effet, que dans notre pays, parmi les descendants de Poussin et de Lesueur, sous les regards de M. Ingres et au lendemain de la mort de Flandrin, beaucoup d'hommes se rencontreront pour répudier la meilleure part de leur héritage et les plus sûrs de leurs titres, pour abjurer cette foi dans la souveraineté de l'esprit, ce dévouement à la pensée qui depuis des siècles est le génie même de l'art national? Comment craindre que l'école française, que cette race de croyants s'il en fut au *par delà* en matière d'art, consente à se laisser gagner par les séductions du positivisme et se convertisse de gaieté de cœur à la religion du fait? Pour la préserver des tentations de cette espèce, les avis de la voix intérieure ne lui manqueront pas plus que les longues traditions. Français ou non d'ailleurs, tout artiste sait bien que le secret du talent ne consiste pas dans une abnégation aveugle, qu'il y a entre l'asservis-

sement du pinceau au réel et sa fidélité au vrai la même différence qu'entre l'exactitude du procès-verbal et l'ample justesse du langage historique ou poétique; qu'enfin l'image matérielle des objets n'est et ne saurait être qu'un moyen de nous apprendre ce que le peintre a senti à propos de ces modèles. Ce sont là des vérités si élémentaires, si banales, que nous osons à peine en recommander le souvenir, et qu'il a fallu, pour nous forcer à les répéter, l'étrange sérénité des affirmations contraires.

Est-ce tout? Avons-nous tout dit? Non certes, si nous nous étions proposé de relever chaque erreur de détail, chacune des omissions ou des contradictions que nous avons pu remarquer en lisant le *Voyage en Italie*. Notre dessein n'était pas celui-là. Nous avons voulu seulement indiquer quelque chose d'une théorie mauvaise et inacceptable à notre avis, d'une doctrine qui blesse nos sentiments les plus chers, nos croyances les mieux justifiées, nos admirations les plus vives. Cette doctrine, on peut la résumer dans les deux termes suivants :

1° Négation complète de l'inspiration personnelle, des facultés innées, de ce *mens divinior*, en un mot, qui anime les élus de l'art, et d'où résultent les grandes œuvres, pour ne reconnaître à celles-ci d'autre origine que l'état général des esprits à un moment donné et l'influence fatale des mœurs environnantes.

2° En ce qui concerne l'objet de la peinture et le moyen pittoresque, négation non moins formelle de l'opportunité des efforts pour nous montrer ou nous faire pressentir autre chose que les dehors de l'être. Donc, pour les artistes, non-seulement le devoir de s'interdire dans la composition d'une scène les éléments dramatiques ou moraux, mais encore celui de supprimer dans la représentation de l'homme l'expression de la vie intérieure et de dérober l'âme sous la chair.

Veut-on de l'art à ce prix? Se résignera-t-on à ces sacrifices? Dieu nous garde de calomnier, même à notre insu, les intentions de l'écrivain dont nous avons essayé d'analyser le travail! Mais si ce travail tend par le fait à abroger les lois du beau, à humilier l'art devant le métier et l'esprit devant la matière, nous ne regretterons pas d'avoir appelé sur lui les sévérités de l'opinion, quelque justice qui lui soit due d'ailleurs et quelque talent qu'il atteste; car il y a quelque chose au-dessus de ce qui intéresse un homme : c'est la cause et l'intérêt de tous; quelque chose de plus respectable encore que le talent : c'est la vérité.

HENRI DELABORDE.

SALON DE 1866[1]

I.



Heureux temps que le nôtre pour cette branche du journalisme qu'on appelle, faute d'un meilleur nom, « la critique d'art! » Chaque jour nous délivre d'un préjugé ou nous affranchit d'un scrupule, et notre marche en devient plus facile, plus légère. Jusqu'ici, par exemple, on avait pu croire que pour parler d'une chose, pour en écrire surtout, il convenait de l'avoir un peu étudiée, de la connaître un peu : c'était une erreur. Et si cette erreur n'est pas absolument reconnue en matière de philosophie, de littérature ou de sciences, elle l'est au moins en matière d'art. Le premier venu, sans savoir le plus petit mot de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts du dessin, se propose, n'importe où, pour écrire d'emblée l'article *Salon*. On a ramassé quelques mots au hasard dans le langage des ateliers, on prend parti pour quelque paradoxe, on fait semblant d'avoir un système, on est imprimé vif, et, ce qui est pire, on a des lecteurs, souvent même beaucoup de lecteurs.

Relever toutes les bévues, toutes les étourderies auxquelles donne lieu le compte rendu des expositions annuelles, ce serait un travail de bénédictin que personne ne voudrait entreprendre. Mais parmi toutes les

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, page 497.

idées fausses qui s'écrivent avec tant de légèreté sur ces questions si intéressantes, pourtant, et si belles, il est des raisonnements spécieux qui valent au moins qu'on s'y arrête pour les combattre, bien qu'ils soient depuis longtemps réfutés par l'exemple des grands maîtres et condamnés par les lois du goût, ce qui revient à dire par le bon sens cultivé, épuré et affiné. Un de ces raisonnements consiste à dire que l'art, devant être l'expression pure et simple de la société, n'a rien de mieux à faire que de représenter ce qui est, de le représenter tel quel, et de se promener dans le monde présent comme un miroir qui en réfléchirait les formes vivantes ou inertes, les mœurs et les paysages, l'intérieur et l'extérieur, les hommes et les murailles, les personnes et les choses. En dehors de cette unique mission qu'il se donnerait d'imiter ce qu'il a sous les yeux, de copier ce qu'il rencontre, et d'être historique avant l'histoire, l'art ne serait rien. Quelques-uns même, conseillés par un patriotisme de clocher, voudraient que tout artiste fût exclusivement de son pays et le laissât voir ; que la peinture et la sculpture fussent locales ou tout au moins nationales, de sorte que chaque ouvrage eût le caractère de son époque, portât en lui la date de sa naissance et comme l'estampille de sa province.

Cette manière d'envisager la question n'est ni large, ni élevée, ni poétique, ni bien vraie au fond, ni bien neuve. Elle confine la peinture dans le relatif; elle réduit le peintre au rôle d'imitateur; elle ramène l'art aux faiblesses de son enfance ou le fait retomber dans sa décrépitude. Elle supprime de l'histoire toute cette période de brillante floraison et de jeunesse virile, où ont été créées les œuvres les plus grandes, les plus fameuses, les plus durables. Elle condamne l'artiste à rester dans les conditions inférieures du genre, du paysage et de l'histoire habillée. Elle méconnaît enfin sa plus haute destination qui est la liberté, car le peintre n'est pas seulement un secrétaire docile écrivant sous la dictée de la nature; sa mission est de découvrir au sein du réel quelque chose de supérieur à la réalité, une beauté qui est au-dessus de la beauté vraie, comme l'a dit un ancien : *pulchritudinem quæ est suprà veram.*

Sans doute la peinture peut briller à ce second rang, puisque l'école de Hollande tout entière y a produit ses petits chefs-d'œuvre. Mais quelque charmante, quelque précieuse qu'elle soit, cette école ne saurait être comparée à celles de Florence, de Milan, de Rome, de Venise. Paul Potter, Ruisdael, Terburg, Metsu, Van der Helst, Van de Velde, ont parlé avec une grâce ineffable le seul idiome de leur patrie. Mais Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrége ont parlé une langue qui ne saurait vieillir, la langue impérissable du genre humain. Et celui

qui, parmi les Hollandais a été plus grand que les autres, ne l'a été justement que parce qu'il a eu assez de génie pour voir l'humanité dans un homme, pour saisir les traits généraux, les traits essentiels de la nature humaine, pour peindre toute la charité évangélique dans l'action du Samaritain qui relève un blessé, toute la tendresse paternelle dans l'élan d'un père qui retrouve son fils prodigue et malheureux, toutes les populaces de tous les siècles dans celle qui demande à grands cris la mort de Jésus. Ses figures, ses héros, ses portraits même sont animés du souffle de l'âme universelle. Il en efface les contours pour les mieux plonger dans l'air que respirent les autres hommes ; il généralise enfin dans toute la force, dans toute la noblesse du mot... Mais Rembrandt est unique en Hollande. En dehors de lui, l'école hollandaise est allée souvent terre à terre ; si elle a eu le charme de l'intimité, elle en a eu l'étroitesse, et ce qui constitue son originalité profonde est en même temps ce qui cause sa faiblesse et la subordonne. Elle a peint des Hollandais, mais non pas l'homme ; elle a représenté tel bois, tel canal, tel paysage, mais non point, comme Claude Lorrain, par exemple, la sublime abstraction du paysage éternel et de l'éternelle nature.

XI.

Au lieu de dire à un peintre : « Soyez de votre temps, » j'aimerais mieux lui dire : « Soyez, si vous le pouvez, de tous les temps, afin que vos œuvres soient toujours comprises. » Est-ce que Michel-Ange a représenté l'esprit de son siècle? Est-ce que la voûte de la chapelle Sixtine et le Jugement dernier portent les dates de 1511 et de 1541? Est-ce que les Sibylles et les Prophètes nous donnent une idée de la façon dont les tailleurs et les couturières de Rome coupaient les robes et les manteaux? Est-ce que ces créations étonnantes nous apprennent quelque chose de l'esprit qui régnait à la cour du Vatican, sous les pontificats de Jules II et de Paul III? Est-ce que la *Cène* de Léonard a quelque rapport avec es mœurs milanaises sous le gouvernement de Louis le More? Est-ce que l'*École d'Athènes* est un document pour servir à l'histoire du XVIe siècle italien? Quel est donc l'observateur assez clairvoyant pour découvrir dans ces chefs-d'œuvre du génie humain des renseignements sur le climat, le sol, la race, les coutumes et les costumes indigènes? N'est-il pas évident, d'ailleurs, que si la peinture est la révélation historique d'une certaine époque et d'une société donnée, comme le pensent quelques écrivains à la suite de M. Taine, cette révélation serait bien trompeuse,

vu les énormes différences qui séparent tous les grands maîtres? De ce que Michel-Ange est toujours fier et même farouche, en conclurons-nous que l'Italie contemporaine était farouche et fière, alors que cette même Italie, sur le même point, en cette même Rome, en ce même Vatican, nous apparaît d'une grandeur si douce et si mesurée sous les formes inventées par Raphaël? Eh! que deviendrait la personnalité du génie dans un pareil système?

Que tous les artistes aient été plus ou moins de leur temps, qu'ils aient plus ou moins obéi à l'influence du milieu où ils ont vécu, cela va de soi, et il est impossible qu'il en soit autrement. Autant vaudrait dire qu'un homme qui est né sous tel climat n'a pu être soumis à un autre degré de froid ou de chaud que ses compatriotes. Mais il n'en est pas de la température morale absolument comme de la température atmosphérique. Les âmes ont une faculté que n'ont pas les corps, celle d'échapper à l'action des milieux et de s'élever au-dessus des couches les plus subtiles de l'air, pour apercevoir le monde invisible et pénétrer dans le monde impénétrable. Les artistes, en particulier, ont cette supériorité sur les autres hommes, qu'ils sont à la fois plus capables de généralisation et plus personnels. Ils ont à plus haute dose ce qu'il y a d'original dans l'individu et ce qu'il y a de permanent dans l'espèce. Mais cela n'est vrai que des grands artistes, de ceux qui créent leur pensée et nous imposent leur sentiment. Les autres sont au contraire des natures impressionnables qui traduisent la pensée et le sentiment de leur temps et en trouvent l'expression plastique, la forme. Ceux-ci sont des artistes essentiellement nationaux. Ils ont du caractère s'il y en a dans le moment et dans le milieu où ils vivent. La peinture espagnole, par exemple, a beaucoup de caractère parce qu'elle est espagnole au premier chef, et que l'Espagne a toujours eu son cachet. Au contraire, l'art grec, à l'apogée de sa splendeur, sous le gouvernement de Périclès, a peu de caractère, précisément parce qu'il possède la beauté générique, la beauté suprême.

Ainsi, toutes les fois que le relatif domine dans un art, c'est-à-dire la physionomie indigène, nationale, frappée fortement à l'empreinte des temps et des lieux, cet art est intéressant, mais il reste inférieur. L'art n'est grand, il n'est souverain que lorsqu'il s'approche de l'inconditionnel, de l'absolu, lorsqu'il porte les marques typiques, admirables pour tous les peuples et pour tous les siècles. C'est là ce qui fait la grandeur toujours croissante des Phidias et des Raphaël.

XII.

On le voit, ce n'est pas sans raison que la critique établit une distinction entre les peintres de genre et les peintres de style. Loin d'être arbitraire, cette distinction, contre laquelle on voudrait s'élever aujourd'hui, est indispensable, et nous devons la maintenir sous peine d'habituer les esprits à prendre le moins pour le plus, en confondant ce qui est piquant et curieux avec ce qui est noble et grand.

Le curieux et le piquant ont été explorés dans l'école française depuis trente ou quarante ans de manière à nous lasser, à la fin, après nous avoir surpris et enchantés. Il y eut un moment où c'était un délice de regarder comment courait une patrouille turque, accoutrée de ses hardes orientales; quelle physionomie avait un palikare avec sa veste soutachée et sa fustanelle. On prenait plaisir à voir trotter des chameaux dans les rues du Caire, avec d'autres ânes que ceux de l'Écriture, à voir des chevaux du Parthénon, descendus de leur frise, porter des musulmans en caravane. Toute notre peinture fut rajeunie à souhait par une exhibition de personnages, d'habillements et de costumes exotiques. Les moissonneurs et les brigands de Léopold Robert, les Transtévérins de Bodinier et de Schnetz, les Arabes de Decamps, les Bédouins de Vernet, les Marocains de Delacroix, vinrent, pour un temps et avec bonheur, renouveler le personnel de la troupe.

Sans même aller si loin, les frères Leleux, Hédouin, Fortin, Le Gentile découvrirent des étrangers en France et trouvèrent moyen de nous attirer, de nous étonner en faisant revivre dans leurs tableaux les allures et les mœurs provinciales des Béarnais et des bas Bretons. Cependant, la curiosité de ces spectacles inattendus fut bien vite épuisée; quelques-uns, il est vrai, comme Charles Marchal et Brion, l'ont un instant ravivée en exploitant l'Alsace avec l'esprit pittoresque et avec cette apparente naïveté qui est le dernier mot de la rouerie. Mais le Parisien, quand on lui montre des peintures ethnographiques, commence à prononcer son mot terrible : *connu!* Aussi bien, quelle que soit la singularité d'un costume, on n'est pas longtemps à s'y habituer quand il n'est pas choisi pour donner un attrait de plus à quelque sentiment humain. La simple défroque de tel ou tel peuple amuse l'œil tant que le nouveau n'en a pas vieilli; mais il n'est que l'âme du peintre pour intéresser toujours la nôtre.

Personne ne passe indifférent devant la jeune Alsacienne de M. Marchal. Seule dans sa chambrette, elle sent venir par la fenêtre



LE PRINTEMPS, PAR M. MARCHAL.

du jardin les premiers effluves du printemps, regarde au dedans d'elle-même et songe vaguement à ce qu'elle ignore. Je crois me souvenir que ce tableau renfermait d'abord un détail significatif qui n'y est plus; c'était un couple de pigeons se becquetant, symbole parfaitement inutile à l'intelligence du poëme. M. Marchal, en homme d'esprit, a supprimé ce détail et on n'en devine pas moins son intention, si finement avouée, d'ailleurs, dans l'attitude de la jeune fille, dans son air rêveur, dans l'expression indéfinissable de son frais visage, deux fois blond et deux fois charmant.

XIII.

C'est une exquise convenance que d'approprier l'exécution à la pensée, de n'avoir pas toujours la même touche, le même faire pour tous les sujets, d'être, quand il le faut, délicat, peu chargé de couleurs et de pâte. Cette convenance a été sentie à merveille par M. Marchal, elle l'a été aussi par M. Vautier dans un tableau excellent qui a été honoré d'une médaille, et qui est exécuté comme il est conçu, avec âme. *Après l'ensevelissement,* tel est le titre du tableau. La scène se passe dans le canton de Berne. C'est un repas de funérailles comme il s'en fait encore en France dans quelques provinces, et si les costumes suisses, curieux pour nous, y ajoutent quelque chose de cet intérêt optique dont nous parlions tout à l'heure, il n'en est pas moins vrai que la valeur de l'ouvrage est tout entière dans le sentiment des figures, dans l'expression variée des physionomies. Pas une nuance de la tristesse n'y manque. Ici la douleur est abandonnée, là elle est contenue. L'enfant pleure tout de bon et à chaudes larmes ; la fillette est consternée ; la servante, jeune et grosse réjouie, laisse percer naïvement son retour à l'indifférence et même le sourire involontaire de ses pommettes saillantes et rouges. Les femmes âgées sont sérieuses ; il en est qui ont senti se rouvrir dans leur cœur d'anciennes blessures. Une des plus vieilles trempe son biscuit avec calme : « chose effroyable et qui peut être vraie, dit Joubert, les vieillards aiment à survivre. » Tout ce petit drame est parfaitement observé, présenté avec mesure, peint à ravir, je veux dire peint avec cette fermeté discrète qui, sans attirer l'attention sur le rendu de la vaisselle, sur le poli d'un cuivre, met en relief ce qui est toujours intéressant pour l'homme, les passions humaines.

XIV.

Nous parlions de ce tableau avec un artiste des plus connus, qui excelle aux marines et aux peintures anecdotiques, et nous lui disions : « Voilà deux morceaux bien différents entre eux, celui de M. Vautier et la *Ménagerie* de M. Meyerheim : n'admirez-vous pas que ce soient deux étrangers qui l'aient emporté cette fois sur vous autres Français, dans un genre où il faut de l'esprit, du tact, du sentiment, de l'observation, toutes qualités qui justement sont les vôtres ? — C'est vrai, nous dit-il, Vautier et Meyerheim ont exposé là deux petits ouvrages qui sont de premier choix l'un et l'autre. Vautier a plus de délicatesse et d'élévation que Meyerheim : Meyerheim est plus peintre que Vautier. »

L'appréciation est fort juste. Mais voyez un peu ce que signifie le mot *peintre* dans la bouche de mon interlocuteur. Il signifie que la peinture de Meyerheim est plus solide, plus généreuse, plus empâtée ; qu'elle exprime mieux la diversité des substances, la nature des surfaces ; qu'elle est plus corsée, plus imitative, et, en effet, c'est bien là ce qui distingue son exécution. Serrée et nourrie, elle dit à merveille la variété des pelages et des plumages, le poil du lion, le poil du chameau, le duvet rosé du pélican et son bec dur, et la peau lisse du serpent énorme que manie avec tant d'aisance le montreur de bêtes. Comme elle est amusante, prise sur le vif, personnelle et typique tout à la fois, la physionomie de ce cornac impayable, qui, avant de crier sa réclame, a déposé son fouet dans sa botte molle ! Quelle individualité unique et profondément scrutée, en chacune de ces têtes allemandes, que l'on croit avoir déjà vues, tant elles sont vraies, et qui cependant vous saisissent par leur nouveauté, tant elles sont singulières ! Quelle habileté à rendre le demi-jour qui règne sous la grosse toile du hangar ambulant, toiture transparente qui, çà et là crevée, laisse apercevoir un bout de ciel, un bout de soleil !

Il est bien difficile, en vérité, de mieux voir et de mieux peindre, de mettre plus d'esprit dans le maniement du pinceau, dans les accents de la touche. C'est tout le piquant d'un tableau de Knauss, avec une exécution plus substantielle et plus énergique. Meyerheim, encore une fois, plus peintre que Knauss, est aussi « plus peintre que Vautier; » j'en reviens au dire de notre ami, parce qu'il est digne d'attention et significatif. Depuis environ trente ans, on n'est *peintre* qu'à la condition de ne pas ménager la pâte, de n'être pas mince, inconsistant, fluide et

vitreux, comme Guérin et Girodet, de montrer l'épaisseur des matières colorantes et le luxe de la palette. On attache une telle importance au matériel de l'art que l'on a fait de *pâteux* le synonyme de peintre. Henry Monnier me disait un jour avec sa fine malice, cachée sous l'air important et majestueux qui sied à monsieur Prudhomme : « Savez-vous, *Monsieur*, qu'il n'y a guère que vingt-cinq ans *que nous sommes pâteux !* »

Par un esprit de réaction, d'ailleurs légitime, contre la peinture lisse et pauvre, on s'est habitué à vouloir toujours et en toutes choses, ce qui n'est désirable et rigoureusement exigible que dans les sujets de genre, de paysage et de nature morte. J'estime que Louis David, peignant le *Portrait du Pape*, et M. Ingres peignant la *Source*, ont fait acte de peintres, et toutefois, quelle différence entre leurs couches de couleurs légères, leurs ombres frottées, leur manière sobre, expressive à peu de frais, et le juteux matérialisme de la peinture actuelle ! De tout cela, qu'il nous soit permis de tirer une conclusion qui peut-être ne sera pas inutile. L'exécution d'un tableau doit varier selon le sujet. Plus la pensée s'élève, moins la palette se fait sentir : au contraire, à mesure que l'on se rapproche de la nature extérieure et palpable, la touche veut plus de solidité, plus de corps. La *Ménagerie* de Meyerheim exécutée avec le pinceau de M. Ingres serait insipide, impossible; de même que le ravissant *Portrait de madame C...*, par M. Jalabert, s'il était peint dans la pâte, perdrait sa délicatesse touchante et sa grâce. J'en demande pardon à l'habile artiste qui me disait : « Meyerheim est plus peintre que Vautier, » il aurait dû dire, je crois, Meyerheim a traité un sujet qui demandait plus de peinture, parce qu'il en faut plus, en effet, pour rendre sensible le plumage d'un pélican ou le poil d'un lion, que pour accuser une nuance de douleur dans les traits d'une jeune femme.

XV.

Les Hollandais, qui ont été les maîtres préférés de l'école moderne, et desquels procèdent nos peintres de genre et nos paysagistes, ont été beaucoup plus variés dans leur exécution que ne le sont leurs descendants. Ils ne peignaient pas toutes choses en pleine pâte, comme l'on fait si souvent aujourd'hui. Les nuages ambulants de Ruisdael, les nuages blancs et moutonnés de Karel Dujardin ne sont pas rendus par des épaisseurs qu'il aurait fallu ensuite amincir avec la lame de l'amassette ou du rasoir. Ostade, dans son *Marché aux poissons*, qui est au

Louvre, et où l'on voit des merlans et des limandes exposés sur des tables, à divers plans, s'est bien gardé d'exprimer avec de la pâte les surfaces que présentaient ces poissons luisants, ces tables mouillées. Il a poli sa peinture, et il en a effacé soigneusement jusqu'aux moindres aspérités, surtout pour ce qui devait paraître le plus éloigné du cadre.

Van Huysum, lorsqu'il a peint ses magnifiques bouquets de fleurs qui plongent dans un vase de marbre ou s'échappent d'un panier, ces bouquets au pied desquels il a placé un nid d'oiseau, une grenade entr'ouverte ou quelques noix, Van Huysum, dis-je, a constamment varié sa touche; il n'a pas employé autant de couleur pour traduire les pétales d'une rose ou les ailes d'un papillon, que pour peindre le rugueux de la noix, l'écorce de la grenade ou le nid moussu du chardonneret avec son fouillis de menues pailles et de brins d'herbes. Ces fines nuances, qui ne sont pas pour rien dans les prix énormes que l'on attache aux tableaux de Van Huysum, elles sont aujourd'hui dédaignées ou très-peu observées. Nos peintres font passer l'impression avant le rendu.

Voyez, par exemple, les *Fleurs d'automne* de Philippe Rousseau. C'est une merveille d'exécution; c'est une fête, j'allais dire une sérénade donnée aux regards; mais cette fête optique, il faut la considérer à six pas au moins, car de près la touche est grasse dans les clairs et trop également empâtée, parce que le peintre, voulant donner à son œuvre le plus possible d'éclat et de puissance, a compté sur les grumeaux saillants de la couleur pour accrocher la lumière naturelle au passage. Il en résulte, pour celui qui regarde le tableau à deux pas, une certaine rudesse de faire et d'aspect. Ces chrysanthèmes superbes, d'un jaune si riche, et dont l'or, en quelques-uns, tourne au vert, forment par leurs groupes, leurs bouquets, leurs allures, leurs saillies et leurs enfoncements, leur soleil et leurs ombres, un spectacle des plus réjouissants pour l'œil, un ensemble élégant et même fier, malgré la légère teinte de tristesse automnale qui annonce le déclin de la saison et la fin prochaine des dernières fleurs. Mais peut-être le morceau est-il ici trop subordonné au tableau. La peinture de ce qu'on appelle avec plus ou moins de justesse « la nature morte » veut à la fois le triomphe décidé de la masse et la ténuité exquise du détail.

XVI.

Nous disions tout à l'heure que nos peintres se préoccupent de rendre l'impression avant tout. Le principe est excellent quand il s'agit de

produire un effet décoratif sur une grande échelle, et que l'harmonie doit s'obtenir à distance. Mais en un tableau de chevalet, il faut du soin, du fini, et plus il est petit, plus il en faut. L'artiste qui peint sommairement, en petit, se contredit lui-même d'une manière frappante, car pendant que la petitesse de son cadre m'invite à m'en approcher, la largeur de son exécution m'en éloigne. La contradiction est la même que si un homme vous faisait venir tout près de lui pour vous parler à voix haute. Les confidences se murmurent ou se disent, mais ne se crient point. Voilà pourquoi la finesse du pinceau est nécessaire dans les petits ouvrages, et l'ampleur dans les grands.

Personne ne saurait échapper à cette loi, pas même M. Corot, bien qu'il possède tout ce qui peut le faire absoudre de n'y avoir pas obéi. Grâce à l'ineffable poésie qu'il répand sur toutes ses œuvres, M. Corot jouit de toutes les libertés que l'on accorde aux poëtes. Il lui est permis, à lui, ou du moins il lui est pardonné, de nous montrer au loin, dans la perspective des temps héroïques, les paysages que nous voyons de près. S'il représentait les sites de la banlieue, ceux que nous rencontrons chaque jour dans nos promenades *extrà muros*, sa peinture abrégée, sous-entendue pour ainsi dire, lavée par masses, que rehaussent seulement çà et là quelques touches de feuillé, serait d'une insuffisance choquante, intolérable même. Heureusement qu'il voyage toujours et nous transporte avec lui dans les contrées, non pas imaginaires, mais idéales de la fable, dans les pays où l'on aperçoit errer les ombres des demi-dieux, où s'agite le chœur des Muses, où dansent les satyres. On aime alors cette gaze mystérieuse et transparente dont il enveloppe la campagne, et sous laquelle s'éteignent les caprices de la végétation pour mieux laisser transpirer la grande âme de la nature.

Le *Soir*, la *Solitude* ne sont pas des paysages positivement imités de tel ou tel site. Ce sont des souvenirs vagues, mais sublimes, des évocations. Le poëte, comme s'il eût vécu des milliers d'années, se rappelle les pays antiques, jadis parcourus, et dont il n'a conservé que les grandes lignes, les larges teintes et le caractère solennel ou mélancolique, riant ou grave. Il a vu ces paysages en Thrace ou en Thessalie, sur les rives du Pénée..., que sais-je? mais il y a si longtemps, qu'il ne lui en reste aucun détail au fond de la mémoire. Il nous dit seulement son impression, et ce qu'il y a d'admirable, il nous la communique tout entière, sans que nous regrettions les feuilles qui manquent à ses arbres, les accidents qui manquent à ses terrains, les aspérités ou les fissures qui manquent à ses rochers...

Voilà comment la poésie peut couvrir de son aile les erreurs du peintre



LA SOLITUDE, PAR M. COROT. (Collection de l'Empereur).

et les atténuer jusqu'à les rendre pardonnables. Voilà comment elle déjoue toutes nos belles spéculations, à nous autres pauvres critiques, à nous autres pédants!

XVII.

Cependant, il faut tenir bon et ne pas abandonner les principes. Que deviendraient-ils, bon Dieu, si la critique les abandonnait?

Comme il arrive toujours, M. Corot a eu des imitateurs, qui, le voyant réussir, ont cru devoir s'arrêter aux harmonies de l'ébauche, et se contenter de « rendre l'impression, » c'est le grand mot dans un certain camp. Le tableau s'achève par la reculée du spectateur. Rembrandt, non plus, ne voulait point qu'on approchât de ses toiles, et il disait aux bourgeois d'Amsterdam que la peinture était malsaine. Mais Rembrandt, loin de simuler le fini, prenait, au contraire, de la peine pour cacher la peine qu'il avait prise. Il donnait une apparence de liberté, quelquefois de rudesse à des morceaux qui, par dessous, avaient été soigneusement préparés, et modelés scrupuleusement. Les peintres, à la suite de Corot, font justement l'inverse. Ce sont les antipodes de messieurs les naturalistes. Ils feignent l'exécution au moyen d'un frottis et de quelques rehauts piquants. Ils ont l'air d'avoir fini quand ils ne font que de commencer. De ce nombre est M. Nazon, qui ne laisse pas d'être charmant à sa manière, d'éblouir le spectateur en couvrant à peine sa toile, et de produire, avec peu, de brillants effets.

Puisque nous en sommes aux merveilles de la tricherie, nous parlerons de M. Fromentin, dont la *Tribu nomade* a eu les honneurs du grand salon et le privilége d'attirer l'élite des visiteurs. Des milliers d'Arabes sont en marche vers les pâturages du Tell; ils sont en ce moment dans les gorges des montagnes. On aperçoit, ou plutôt l'on croit apercevoir là-bas des femmes, des enfants, des vieillards avec les serviteurs de la tribu, et les nègres, avec les ânes, les moutons et les dromadaires, avec les chariots et les bagages, les tentes ployées, les coffres, les armes, les ustensiles de cuivre. Tout s'agite, tout roule, tout grouille dans le défilé, tandis que les chefs, à cheval, arrêtés à l'entrée de la gorge, donnent des ordres et surveillent la marche, dont ils formeront l'arrière-garde. Sur leurs riches montures, sur leurs chevaux blancs, brillent, comme des étincelles, quelques touches de lumière, piquées avec un art infini. Tous les tons que peut offrir la trame d'un cachemire sont employés ici, remués, vibrants et changeants, comme si le mouvement les faisait passer

à chaque instant de la lumière à la demi-teinte. On ne saurait plus habilement donner le change et présenter le mirage des choses réelles.—Imaginez un assortiment de toutes les couleurs : du damas citron, rayé de satin noir, avec des arabesques d'or sur le fond noir et des fleurs d'argent sur le fond citron ; tout un atouche en soie écarlate traversé de bandes couleur olive ; l'orangé à côté du violet, des roses croisés avec des bleus, des bleus tendres avec des verts froids ; puis des coussins mi-partis cerise et émeraude, des tapis de haute laine et de couleur plus grave, cramoisis, pourpres, grenats, tout cela marié avec cette fantaisie naturelle aux Orientaux, les seuls coloristes du monde. C'est le centre éclatant de la caravane.

—Voilà le tableau décrit et dessiné à la plume en encre de couleurs. Mais que le lecteur n'aille pas nous attribuer cette description : elle est du peintre lui-même ; elle est tirée de son beau livre : *Un été dans le Sahara*, chef-d'œuvre de peinture écrite. Ce n'est pas d'ailleurs que la *Tribu nomade* d'aujourd'hui soit justement celle que Fromentin décrivait il y a dix ans ; toutefois, il y a une telle ressemblance entre la page du livre et le tableau, que l'un est l'équivalent parfait de l'autre.

XVIII.

L'équivalent ! c'est le mot que nous cherchions. Faire que la chose peinte vous procure la même impression que vous aurait procurée la chose vue : voilà dans quels termes certains artistes se posent le problème, et ces artistes ne sont pas les moins distingués par l'intelligence. Mais avec une telle manière de comprendre l'art, on risque fort d'en rester aux à peu près, de sous-entendre l'exécution et d'altérer la monnaie du peintre, car enfin l'esprit n'est pas tout, non plus ; le métier a ses rigueurs. A supposer qu'un ensemble de taches heureuses produise un effet délicieux, encore faut-il que l'œil ait son compte, que le spectateur ne soit pas chargé de suppléer au vague des indications pittoresques, en achevant, par l'imagination, ce qu'on aura négligé de lui dire. Le mieux est d'abréger sa besogne et que sa collaboration se réduise à deux choses : comprendre et admirer.

Il me souvient, à ce propos, qu'un jour me trouvant avec Troyon à la vente Patureau, comme je m'étais arrêté avec plaisir devant trois petits Wouwermans qui représentaient une halte de cavalerie, une marche d'armée et un paysage sablonneux, Troyon me dit : « Mon cher, ne me parlez pas de cela, *c'est infect*. — D'accord, lui dis-je, mais je vous sou-

haite de trouver acheteurs pour vos peintures aux prix où ces infections vont se vendre. » — Elles se vendirent, en effet, l'une dans l'autre, 92,700 francs, et furent adjugées, si j'ai bonne mémoire, à M. le surintendant des Beaux-Arts.

Notez que la vente eut lieu en présence de tout Paris et que nous sommes ici dans une ville où l'on n'est pas sans connaître un peu ce que peinture veut dire. Mais le mot de Troyon, — qui d'ailleurs, cela va de soi, ne doit pas être pris au pied de la lettre, — ce mot n'en reste pas moins comme un indice des tendances actuelles, comme le résumé d'une opinion qui se répand dans l'école, à savoir qu'il importe surtout de donner l'impression de la nature, et que feindre le fini vaut mieux que finir.

XIX.

Si Meissonier, le père, avait exposé au Salon, — mais en bon père il s'est abstenu de concourir avec son fils, — le moindre de ses ouvrages nous fournirait un exemple de ce que nous entendons par finir, dans les petits tableaux. Finir, ce n'est pas être léché comme Denner, blaireauté comme Gérard Dov, émaillé comme Van der Werff : c'est, au contraire, corriger la fadeur d'un faire propre et précieux, par des touches faciles et vives qui réveillent les figures, varient la saveur des surfaces et accentuent inégalement les objets. Sous ce rapport, Meissonier est incomparable. Après avoir poli ses peintures, il y touche des facettes et il en fait des diamants. Moins maître que son père, M. Charles Meissonier méritait bien la médaille que le jury lui a décernée pour son charmant tableau de *Leusen et Rosine*, où il a mêlé si heureusement le souvenir de Metsu et celui de Pierre de Hooch.

L'absence de Meissonier père, si utile à son fils et au succès de M. Fichel, aura également servi à M. John Lewis Brown, qui, délivré d'un concurrent aussi redoutable, devient meilleur encore qu'il n'est, et passe au premier rang dans son genre, par son *École du cavalier*, peinture fine et précise, délicate et ferme, qui exprime nettement, sans tricherie aucune, les lignes et les plans, les formes et les tons, sur des figures de quelques centimètres.

Mais en fait de petits tableaux, il n'en est peut-être pas de plus parfait que la *Porte de la Mosquée*, où M. Gérôme nous montre une vingtaine de têtes coupées, avec un bourreau qui tient encore à la main son cimeterre, et un Turc (sans doute Kachef), qui fume paisiblement sa pipe en compagnie de ces têtes coupées, dont le spectacle paraît lui être familier



BAZAR DES TAPIS AU CAIRE, PAR M. MOUCHOT.

et même assez agréable. Nous ne demanderons pas à M. Gérôme pourquoi il a choisi dans les mœurs orientales un sujet qui manque de gaieté à ce point. Il peut y avoir une utilité morale à représenter de telles choses, rien n'étant plus propre à civiliser les hommes que l'image de leur barbarie. Ce qui est certain, c'est que personne n'aurait accusé avec plus de vérité et de finesse les caractères si curieux de ces têtes, vivantes ou mortes, la féroce bonhomie du fumeur, l'expression sanguinaire de l'exécuteur fataliste, et les affreuses grimaces que les masques des beys décapités ont conservées après la mort, les uns contractés par la frayeur, les autres souriant de rage, celui-ci empreint de bestialité, celui-là embelli par une noble résignation et imposant encore par son fier courage. Tout cela se passe sous un demi-jour officieux, pendant que le soleil torride de l'Égypte, tombant dans un péristyle qu'on aperçoit par la porte entr'ouverte de la mosquée, éclaire de ses rayons indifférents le théâtre de ces horreurs qu'il ignore.

XX.

Il est singulier que l'éloquence de la lumière ait été inventée dans la brumeuse Hollande, par un Hollandais qui n'avait pas quitté son pays. Dans notre école, les effets prestigieux du clair-obscur n'ont commencé à paraître qu'à la suite de nos voyages en Orient, lorsque Decamps et Marilhat en revinrent avec du soleil plein leur boîte à couleurs. Mais à l'inverse de Rembrandt, qui enveloppe d'ombre un centre lumineux, les peintres qui ont vu l'Asie et l'Afrique y ont parfois observé sur nature des tableaux qui offrent un centre obscur environné de lumière. Ils ont transposé Rembrandt, comme dit Fromentin. Il est donc juste de reconnaître que les voyages ont accru les ressources de notre peinture, et que l'ethnographie peut avoir du bon, pourvu qu'on n'en abuse point jusqu'à remplacer le nu par le costume, et la draperie par la friperie.

Aujourd'hui les excursions en Orient ont créé une spécialité qui dispense des fortes études quantité d'artistes, et dans laquelle triomphe une peinture facile, qui trouve ses tableaux tout composés, son pittoresque tout fait. J'imagine que M. Louis Mouchot en entrant, au Caire, dans le *Bazar des tapis,* au moment où le soleil y pénètre par les intermittences des tentures suspendues pour l'intercepter, n'aura pas eu beaucoup de peine à saisir là un de ces charmants effets de clair-obscur où les figures elles-mêmes jouent le rôle de notes lumineuses et de notes sombres. Le velarium détendu, les poulies, les cordages, les tapis exhi-

MURAILLES DE JÉRUSALEM, PAR M. BERCHÈRE.

bés aux acheteurs, la richesse des vêtements et des marchandises, les accidents d'une architecture fruste, tout cela lui aura fourni un drame de lumière très-piquant et très-pittoresque. Il est vrai, dira-t-on, qu'il restait à la peindre, et ce n'est pas peu de chose quand il s'agit de s'en tirer aussi brillamment que M. Mouchot.

L'héritage illustre laissé par Decamps et par Marilhat s'est partagé entre plusieurs lieutenants auxquels nous devons, ou des scènes de mœurs très-intéressantes comme la *Noce arabe* de M. Théodore Frère, ou des paysages qui ont naturellement de la grandeur et du style, comme la *Mer morte* par M. Belly, et les *Murailles de Jérusalem* par M. Berchère, dont l'exécution cette fois a faibli. Ce n'est pas pour rien que ces contrées fameuses ont été travaillées par les miracles de la religion et de l'histoire. Il semble qu'avec l'aide de nos souvenirs, les terrains y aient conservé plus de caractère, que les silhouettes des montagnes et des arbres y soient plus solennelles, que les rivages y aient un aspect plus redoutable ou plus sinistre, et qu'une certaine couche de poésie y recouvre les pierres mêmes et les murailles.

Oui, c'est à nos yeux une peinture plus facile que celle qui se voue aux paysages exotiques, en ce sens qu'il est plus facile, en effet, de nous intéresser à des pays éloignés comme la Perse, si habilement exploitée par M. Pasini, ou à des pays connus seulement par des traditions augustes, comme l'Égypte et la Judée, que d'éveiller notre curiosité en nous montrant ce que nous voyons tous les jours. Si l'on ouvrait à Jérusalem une exposition de peinture, il est probable que les vues de notre banlieue y attireraient l'attention beaucoup plus que tel paysage représentant les environs de la ville sainte, fût-ce le jardin de Gethsémani. Quelle dose de talent ne faut-il pas à Daubigny, par exemple, pour nous tenir si longtemps en contemplation devant ces *Bords de l'Oise!* Qui aurait dit que ce fleuve familier, ces simples bouquets d'arbres, cette nature sans mouvement et sans nom fourniraient matière à un paysage d'une beauté si attachante et si pénétrante! Le philosophe antique, pauvre et content, portait avec lui toute sa fortune : le vrai paysagiste, inquiet et riche, porte en lui toute la nature. L'image du site le plus humble se transfigure tout à coup, s'idéalise, dès qu'elle est venue se peindre au fond de cette chambre obscure, qui est son âme.

Tandis que Daubigny, bien que des plus habiles à manier le pinceau, subordonne toujours l'exécution au sentiment, d'autres, tels que M. Hanoteau, font passer avant tout l'excellence de la touche et la vérité positive. Il ne se peut rien de plus robuste, de plus solidement rendu que le *Soir à la Ferme*. C'est là une de ces peintures qui s'adressent, non pas au

Schenck

SUR LES MONTAGNES, PAR M. SCHENCK.

sentiment, mais à la sensation. Le peintre n'a pas été ému du spectacle qu'il a voulu traduire ; il en a été frappé : aussi en êtes-vous frappé, comme lui, et non pas ému. La même observation s'applique à la grande toile de M. Auguste Bonheur, le *Dormoir*. Il y a une sorte de magie visuelle dans ce tableau, et si on le regardait de manière à l'isoler de son cadre, on se croirait à quelque distance d'un troupeau de bœufs sous la feuillée. L'intérieur de ce bois, où pénètre par les éclaircies une poussière de soleil, vous procure une sensation de fraîcheur et de bien-être. Les grandes vaches du premier plan ne paraissent pas suffisamment modelées et manquent un peu de rondeur ; mais à quinze pas, l'illusion se produit, la senteur des bois se dégage, l'on croit respirer aussi la saine odeur de l'étable. Les animaux et la nature agreste se marient si bien dans le paysage et forment une harmonie si parfaite que la présence de l'homme y est inutile ou importune ; à moins que la figure humaine ne soit complétement sacrifiée, et dans ce cas mieux vaut la supprimer, peut-être. On peut alors se livrer à un de ces accès de panthéisme où l'âme va se perdre, se fondre avec délices dans la vie immense de l'univers, et l'on murmure involontairement ces paroles de l'historien-poëte Michelet : « L'arbre qui a vu tous les temps, l'oiseau qui a vu tous les lieux, n'ont-ils donc rien à nous apprendre? L'aigle ne lit-il pas dans le soleil et le hibou dans les ténèbres? Ces grands bœufs eux-mêmes, si graves sous leur chêne sombre, n'est-il aucune pensée dans leurs longues rêveries? »

XXI.

Il y a quelque temps, nous allions visiter avec quelques amis le château d'Écouen, curieux de voir une des œuvres les plus renommées de cette architecture renaissance que nous avions admirée sur parole dès notre première jeunesse. Avant l'heure où devait s'ouvrir le château, devenu maison d'éducation pour les jeunes filles de la Légion d'honneur, nous fûmes introduit dans l'atelier d'un artiste qui nous était inconnu autrement que de réputation : M. Schenck. On voyait là des études d'animaux, saisissantes par la naïveté de l'observation et l'énergie du caractère, plus deux tableaux dont l'un représentait une troupe de chevreuils, *Sur les montagnes*, —c'est le titre,— et l'autre un troupeau de moutons à haute laine, *Dans les vallons*. L'absence du peintre nous eût permis de critiquer à notre aise ; mais nous n'avions que du bien à penser et à dire de ses toiles. Cependant, au sortir de l'atelier, je me disais à moi-





UN OUVROIR, À ÉCOUEN, PAR M. ÉDOUARD FRÈRE.

même : Il est possible que ce qui nous paraît être si vrai ne soit qu'une heureuse vraisemblance. Pour apprécier, dans une peinture d'animaux, la justesse des proportions, les allures, les physionomies, les toisons, les pelages, les menus accidents de laine emmêlée ou de laine crottée, il serait bon d'avoir la nature sous les yeux. Au moment où cette réflexion nous venait, on poussa devant nous la clôture d'une étable où M. Schenck nourrit quelques-uns de ses modèles. C'était une rude épreuve qu'un tel rapprochement pour l'œuvre du peintre : il en triompha. Le spectacle de l'étable était la contre-épreuve du tableau. — Une heure après, la grille du château fut ouverte; on nous permit de parcourir les salles, les ouvroirs, les dortoirs, et la petite scène que M. Édouard Frère a si bien rendue s'offrit à nos regards, à travers une porte entr'ouverte. Nous la vîmes avec les yeux d'un promeneur : M. Frère l'avait vue avec les yeux d'un artiste.

C'est à la peinture d'animaux que se rattachent avec distinction M. Veyrassat, qui est le Hanoteau des forts attelages et des camionneurs, M. Servin, M. Jules Héreau, M. de Praetère, qui figurent si honorablement dans les concours régionaux de la peinture, M. Louis-Eugène Lambert, qui suit les traces brillantes de Jadin, et M. Otto Von Thoren, qui est en possession de nous intéresser aux brigands et aux bœufs de la Hongrie. Mais nous ne savons dans quelle classe ranger cette fois M. de Penguilly. Sa toile représente une plage couverte de phoques, qui nagent, bondissent ou s'endorment,

> Gardés par le pasteur des troupeaux de Neptune,
> Protée à qui le ciel, père de la fortune,
> Ne cache aucun secret.......

C'est un tableau qui appartient à la fois au paysage, à la peinture d'animaux et à la marine : au paysage, par les roches granitiques au milieu desquelles est assise la figure de Protée, trop petite pour former le nœud de la composition ; à la peinture d'animaux, par l'imitation de ces amphibies qui jamais encore n'avaient eu les honneurs du pinceau ; enfin à la marine, par une belle étude de mer, de la vaste mer, tranquille et bleue... Cela ne gâte rien de lire quelquefois l'Odyssée. Il me semble que l'on doit voir la nature plus en grand, quand on vient de la regarder dans Homère.

Sans aller si loin pourtant, sans remonter si haut, un jeune peintre, M. Jules Masure, est parvenu à saisir merveilleusement la vérité de la mer, en l'étudiant à Fréjus et aux environs d'Antibes. Mais la vérité de



TOULMOUCHE PINX ET DEL

UN MARIAGE DE RAISON

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon Paris

la mer et sa poésie, c'est tout un ; car la mer est à elle seule un poëme sans fin. Elle se charge toujours d'être belle.

XXII.

Deux cents paysagistes environ, trente ou quarante peintres de marines, trente ou quarante peintres d'animaux, tous notables, tous bien doués, tous dignes d'attention et d'éloges, à divers titres ! Quelle armée ! Comment décrire leurs tableaux — si la chose était possible — sans desservir l'artiste et sans fatiguer le lecteur? Comment les nommer seulement, tous ces hommes, la plupart jeunes, impatients de briller, affamés de gloire et heureux, en attendant, des émotions que leur procure la campagne ou la mer. Le paysage, nous l'avons dit, est le côté fort de notre école ; c'est là que sa supériorité se montre et que son infériorité se trahit. Là où le paysage monte au premier rang, la peinture descend au second.

Mais du moins, jouissons de nos avantages, allons un peu battre les buissons, laissons-nous conduire par ces jeunes amants auprès de la femme qu'ils adorent, créature toujours mobile et toujours aimable, qui change de caractère, de visage, de robe et de couleur devant chacun de ceux qui l'aiment. Le matin, elle est blonde : c'est le printemps ; au milieu du jour, elle a bruni déjà : c'est l'été ; le soir, elle a pris des teintes ardentes, des rousseurs dorées : c'est l'automne. Il en est qui la préfèrent quand sa chevelure blanchit sous la neige et qu'elle fait semblant de vieillir... Après tout, c'est à des peintres français qu'elle s'est montrée dans sa beauté la plus imposante. Pour Nicolas Poussin, elle est muse ; pour Claude Lorrain, elle est dryade, et si quelqu'un a égalé ces grands paysagistes, personne ne les a surpassés. Mais au temps de Claude et de Poussin, la figure humaine primait les plus nobles paysages, et s'il avait pu être question alors d'une médaille d'honneur, on l'aurait décernée à l'auteur des *Bergers d'Arcadie*, ou du *Pyrrhus sauvé*.

Dans un moment de lassitude et d'humeur chagrine, nous nous sommes écrié : « Il est donc bien facile de réussir dans le paysage, puisque tant de peintres y ont réussi ! » Cette exclamation n'était pas juste : non, il n'est pas facile, en peinture, même de mal faire. Il faut en savoir déjà très-long pour se tromper, et le paysage, bien qu'il constitue un genre secondaire, n'en est pas moins hérissé de difficultés sans nombre. Ceux qui excellent ou qui ont excellé dans cette branche de

l'art, paysages, vues ou marines, sont encore assez rares. Ils se nomment Corot, Théodore Rousseau, Paul Huet, Français, Daubigny, sans parler de quelques absents, tels que Jules Dupré, Cabat, Gudin, Eugène Isabey, Ce sont là les artistes *arrivés,* comme l'on dit, et hors concours. A cette liste il convient de joindre Anastasi, qui est aussi habile à Tivoli et à Rome qu'il l'était à Saint-Cloud, Palizzi, passé maître, Busson, qui est un Troyon plus délicat, Hanoteau, qui est un Troyon plus solide encore et plus rude, Eugène Ciceri, Lepoittevin, Morel Fatio, Ziem, de Tournemine, Achard, de Rudder, Brissot de Warville. Les *arrivants* sont nombreux et forment un état-major brillant. Ils s'appellent Blin, Harpignies, Appian, — on peut imaginer, d'après l'eau-forte ci-jointe, combien doit être charmant son paysage, — Émile Breton, Jules Didier, Bellel, Lavieille, Riedel, Augustin Laurens, Imer, Camille Bernier, Gosselin, Daubigny fils, Jules Rozier, Gustave Castan, Clouet d'Orval, Groseilliez, Gustave Girardon, Bellet du Poisat (qui est plus qu'un paysagiste), Deshayes, Hippolyte Fauvel, César de Cock, Chauvel, Oudinot, Camille Paris, Lansyer, et Mlle Pecqueur, de Ville-d'Avray, et Saint-François, poëte rêveur, le plus original de tous nos paysagistes, — auxquels nous devons ajouter les Hollandais Vogel et Jongkind, le Belge de Knyff, le Hessois Achenbach, le Russe d'Alheim, le Prussien Saal, l'Autrichien Kuwasseg, l'Italien Vertunni.

XXIII.

Ceux qui raillent notre pessimisme et qui nient la décadence de l'École française, ne prennent pas garde que les étrangers abondent au salon ; que dans le genre et le paysage, ils sont nos égaux ; que MM. Anker, Faruffini, Meyerheim, Vautier, Schlosser, nous viennent de Suisse, d'Italie ou d'Allemagne, et, ce qui est remarquable, que tous ces peintres sont aussi spirituels, aussi fûtés que des enfants de Paris. C'est à croire que notre ami Alexandre Weill avait raison lorsqu'il nous disait un jour, dans une dispute littéraire sur le boulevard : « Calmez-vous, l'esprit est toujours français, mais aujourd'hui, c'est en Allemagne qu'on le fait. »

De l'esprit ? on n'en peut guère avoir plus que n'en a mis M. Heilbuth dans son *Antichambre.* On y voit un ambitieux abbé qui sèche d'impatience à la porte d'un cardinal romain, tandis que le valet du cardinal, s'approchant du solliciteur, essaye timidement de lui « tirer les vers du nez, » comme dit Molière. Il faut être bien madré, au surplus, pour manier l'esprit en peinture, car c'est un élément dangereux. On

APPIAN 1866

Gazette des Beaux Arts. A Appian pinx^t et sculp^t

BORDS DU LAC DU BOURGET.

Imp. Delâtre, Paris

court perpétuellement le risque de fausser l'instrument du peintre, en lui donnant à exprimer ce que la plume et la parole doivent seules dire. Si l'idée n'est pas absolument incorporée à l'image, l'intelligence et l'œil du spectateur bifurquent, et le voilà déconcerté, distrait, partagé entre le signe et la chose signifiée.

Jetez les yeux sur un morceau ravissant de couleur, le Singe photographe de Philippe Rousseau : ce singe qui *opère lui-même* avec tant de conscience et comme pénétré des grandeurs de sa mission, il serait beaucoup plus comique s'il était raconté par Albéric Second. N'essayez pas de faire dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre.

J'entends quelqu'un me dire : Vous ne parlez que par sentences, et l'on serait bien embarrassé si l'on devait suivre vos conseils. Tantôt vous blâmez la peinture comme étant littéraire, tantôt vous la louez comme spirituelle. Qui saisira ce milieu insaisissable entre l'esprit que l'on veut avoir et celui qu'on a? — Sans doute. Tout est nuance dans les arts. Du bien au mal, il n'y a souvent que l'épaisseur d'un fil, et pour ce qui est de la grâce, les doses décisives sont infinitésimales. Il est tel tableau, très-joli, de M. Toulmouche, le *Mariage de raison*, où il a mis un peu trop de sel; tel autre de M. Vetter où il en a mis trop peu. *Un mignon s'exerçant au bilboquet*, cela ne présente pas, je trouve, un intérêt bien soutenu, et cela ne vaut pas, à mérite égal d'exécution, la scène adorable des *Précieuses ridicules*, que M. Vetter exposa l'an dernier : *Mascarille et Jodelet*, saluant Cathos et Madelon. Convenez qu'un soupçon de *littérature* n'eût pas été cette fois-ci un assaisonnement inutile.

Le talent est de mettre l'imagination du spectateur sur la voie, mais sans en avoir l'air, en la laissant aller toute seule. Longtemps nous avons regardé les *Fouilles de Pompéi* de M. Sain. Pourquoi? Ce n'est pas seulement parce que la toile est inondée d'une douce lumière, et qu'elle est animée par des figures vivantes, pleines de caractère et de santé, figures dont quelques-unes, par leurs mouvements ou leurs attitudes, seraient dignes de l'art statuaire; c'est aussi parce que l'image de la jeunesse insouciante et de la vie a quelque chose de plus frappant au milieu d'une ville morte depuis tant de siècles, et qu'il y a une sorte de mélancolie gracieuse dans cet essaim dispersé de fraîches filles sur de vieux tombeaux. Un contraste si peu cherché, si naturel, est peut-être préférable à l'idée ambitieuse qu'ont eue M. Hamon et M. de Curzon, d'évoquer sur les ruines de Pompéi, l'un les ombres des Muses, l'autre les fantômes des anciens habitants; idées poétiques, d'ailleurs, qui ont conservé, dans la peinture de ces artistes éminemment distingués, le charme et la pâleur du rêve.

XXIV.

Le lecteur est sans doute impatient d'en finir avec nos longs discours, et cependant, que de notables nous avons oubliés dans ces conversations péripatétiques !

Et d'abord M. Bouguereau qui a traité en grand deux scènes familières : *Premières Caresses* et *Convoitises*, peintes à ravir, achevées comme des miniatures que l'on croirait grossies par le microscope ; puis M. Landelle qui, longtemps obsédé par le souvenir de Paul Delaroche et d'Ary Scheffer, s'en affranchit maintenant et s'affirme lui-même avec des colorations plus hautes et plus franches, dans les deux figures de caractère qu'il a rapportées d'un voyage en Asie Mineure et en Arménie.

Puis, l'auteur intelligent de *Catherine Ire chez Mehemed Baltadji*, M. Gustave Boulanger, coloriste aux tons fins et rares, que l'on reconnaît à cette marque, de même qu'on peut reconnaître les écrivains d'élite « à l'épithète rare, » comme disent les Goncourt ; — ils veulent dire à l'épithète inusitée, surchoisie, brillante comme une monnaie frappée de neuf ; — puis M. Glaize fils, l'auteur des *Nuits de Pénélope*, dessinateur raffiné, talent souple et fort, jeune homme plein d'avenir et qui peut viser à obtenir quelque jour la médaille d'honneur ; puis M. Tissot, l'auteur du *Confessionnal*, qui, en passant par l'imitation de Leys, est devenu, chose étrange, si original ; puis M. Girard, qui sort d'une bonne école et qui ne manque pas d'originalité, lui aussi, dans son *Miroir improvisé* ; puis, enfin, M. Eugène Villain, qui a rencontré une expression de grâce si touchante dans son *Mois de Marie*. C'est une toute jeune fille qui pare de fleurs la statuette de la Vierge, comme elle ferait d'une poupée du bon Dieu. Et quelle touche ! Il n'en est pas de meilleure.

Ensuite les frères Giraud : l'un si habile à creuser des perspectives profondes, des galeries où l'on se promène, des salons où l'on entre par le cadre ; l'autre, Eugène Giraud, si Français même lorsqu'il peint la *Danseuse du Caire*, et si Parisien dans sa *Nuit parisienne*, où l'on voit un Pierrot, sorti d'un bal carnavalesque avec sa débardeuse, se maniérer encore pour allumer son cigare au fanal d'un égoutier ; ensuite M. Berthon, que le jury a si justement distingué ; ensuite M. Jundt, peintre humoriste et amusant, que ce même jury n'aurait pas dû peut-être passer sous silence ; et M. Bonot, et M. Trayer, tous deux candidats de



l'opposition pour la quarante et unième médaille; enfin M. Lecomte Dunouy, qui, dans un petit tableau plein de grandeur, l'*Invocation à Neptune*, a su deviner la poésie religieuse des sacrifices antiques, et jeter le prestige du merveilleux dans l'intérieur d'un de ces temples païens que nous croyons, grâce à notre ignorance, avoir été froidement symétriques et régulièrement glacés.

XXV.

Mais là ne s'arrête point, hélas! la confession de nos oublis, la liste de nos distractions et de nos erreurs.

Que pensera de la politesse française l'Espagnol Mercade Benito, qui a peint la *Translation du Corps de saint François* avec la fermeté, la gravité et la foi d'un Zurbaran, mais d'un Zurbaran plus clair et plus doux, sans terreur et sans encre? Que pensera de notre justice le peintre des *Cuirassiers de la Moskowa*, l'allemand Schreyer, en qui revit la forte race de Géricault, croisée de Vernet? Et que pensera l'ombre de Bellangé, si nous n'écrivons pas ici ce que nous lui avons dit à son lit de mort : que nous avions versé des larmes en voyant son esquisse sublime de Waterloo : *La Garde meurt?* Il n'y a que le génie d'un peintre mourant pour trouver l'expression de ces grenadiers qui, à bout de cartouches et debout sur des cadavres comme les dernières colonnes d'un monument écroulé, regardent venir la mort en désespérés qui la méprisent et qui la désirent.

Hippolyte Bellangé a été et restera un artiste supérieur dans un genre qui, en lui-même, a quelque chose de faux : la bataille. Je dis faux parce que la bataille moderne, avec ses uniformes obligés et ses vérités officielles, est inintelligible et impossible à rendre dans la grandeur de ses mouvements en masse, et qu'elle cesse d'être imposante lorsqu'elle est fragmentée en épisodes.

Personne encore au salon n'est à la hauteur de Bellangé, ni M. Hersent ni M. Protais, deux peintres dont l'exécution n'est point, à beaucoup près, assez militaire. Une touche mâle serait pourtant de rigueur, même lorsqu'on représente, comme M. Protais, un soldat blessé à mort qui se souvient en mourant de ce qu'il a aimé, *moriens reminiscitur*... Quand on a des larmes dans les yeux, mieux vaut peindre autre chose que des batailles.

XXVI.

L'art statuaire en France est depuis longtemps partagé entre deux écoles, dont l'une tend au naturalisme et l'autre recherche le style, ce qui revient à dire qu'il hésite entre le caractère et la beauté.

Une chose bien faite pour étonner, c'est que la sculpture antique, celle du moins qui a mérité les regards de l'histoire, au lieu de débuter par le naturalisme, a débuté par le symbolisme. Elle a commencé par être sublime. On pourrait s'attendre, en étudiant ce grand art, à le voir, comme les autres, partir d'une imitation naïve et scrupuleuse, pour s'élever peu à peu à une traduction plus libre, à une interprétation plus haute et plus large ; c'est le contraire que l'histoire nous montre. La sculpture égyptienne a été constamment, par la volonté des prêtres qui la pratiquaient, une écriture imagée, une langue plastique, énonçant sous des formes convenues, artificielles et immuables, les idées religieuses, les mystères du dogme, les choses impalpables et invisibles.

Transportée en Grèce, la sculpture y devint par degrés plus imitative; et un jour, après des siècles d'études et de traditions, elle arriva, par Phidias, à fondre la vie de l'âme dans la vie du corps, à exprimer l'une par l'autre, à rencontrer cet équilibre merveilleux entre l'esprit et la forme qui dut apparaître dans le premier exemplaire sorti des mains de Dieu, dans cet exemplaire qui est l'idéal. Ainsi furent taillées en marbre ou ciselées en bronze des divinités qui ne sont autre chose que les types immortels de la grâce ou de la majesté, de la force ou de l'élégance, de la sagesse ou de l'amour.

Bientôt cependant on vit s'annoncer un commencement de naturalisme, c'est-à-dire l'étude des formes individuelles. La vérité vivante prévalut sur la vérité idéale, et l'art romain, s'attachant au caractère plutôt qu'à la beauté, produisit encore des chefs-d'œuvre, mais qui furent les derniers de la statuaire antique, et les moindres.

Quand vint le christianisme, qui était hostile à la beauté corporelle, ennemi de la chair, la sculpture voulut être avant tout expressive, et, abandonnant son premier culte, elle sacrifia la perfection du corps à la physionomie de l'âme. A la Renaissance, exercé, remué par des peintres, l'art statuaire prévoit les effets du clair et de l'ombre; il exagère ses mouvements, il particularise ses formes, il violente le marbre, et, docile à l'influence prépondérante de la peinture, il devient pittoresque : c'est le caractère que lui impriment Michel-Ange en Italie, le Puget en France.

Depuis le Puget jusqu'à Houdon, la sculpture française a recherché le rendu de la vie, le frémissement et l'amollissement de la chair, et cette *morbidesse* qui ne saurait convenir à la représentation des dieux sains et purs, des dieux immortels. Ce n'est guère que de notre temps que la sculpture a ressaisi les traditions de l'art antique. Par un singulier retour, ce fut un peintre, Louis David, qui détourna les sculpteurs de leur tendance à empiéter sur le domaine des peintres. Il eût été étrange que la sculpture demeurât pittoresque alors que la peinture elle-même devenait sculpturale. Vinrent enfin, il y a cinquante ans, les marbres d'Elgin, et notre école reçut alors les souverains enseignements de Phidias, par les moulages du Parthénon.

Depuis que ces moulages se trouvent dans tous les ateliers et sont devenus familiers à tout le monde, les artistes ont compris, — et avec eux les critiques et les dilettanti, — quel était le véritable caractère de l'art grec, comment cet art, à jamais admirable, avait résolu le problème d'être à la fois vivant et purifié, idéal et vrai, d'avoir les accents de la nature sous des formes que la nature ne présente jamais que plus ou moins imparfaites, plus ou moins défigurées par les circonstances et les accidents de la destinée individuelle. Étant donné un modèle, les Grecs en avaient fait un symbole, un dieu, mais sans le dépouiller des apparences de la vie, et en laissant au contraire dans leur imitation les empreintes d'une vie supérieure, les empreintes de la vie divine, c'est-à-dire de la vie calme, sereine, exempte de tous les maux d'ici-bas et de toute laideur.

Telle a été la conquête de l'esthétique contemporaine. Elle a connu la bonne édition de l'art grec, l'édition princeps, celle dont l'art romain n'était qu'une altération, et, à l'heure qu'il est, il n'y a plus d'incertitude, au moins sur les principes. Chacun sait où est la perfection, où il faut la chercher et l'étudier. C'est là un progrès immense.

XXVII.

A la sculpture pittoresque, à celle qu'ont pratiquée particulièrement à Venise Alexandre Victoria, le Bernin à Rome, les Coustou en France, se rattache un des artistes qui ont été cette fois les candidats à la médaille d'honneur, M. Carpeaux.

Employé par l'architecte des Tuileries à décorer, au pavillon de Flore, le fronton qui regarde le Pont-Royal, M. Carpeaux a montré dans cette décoration toutes les fortes qualités de son talent et le défaut inhérent à

ses qualités. Nous l'avons connu lorsqu'il était l'élève de Duret. Son maître admirait en lui les aptitudes innées, le tempérament du sculpteur, le sentiment énergique et généreux de la vie, et ce qu'il désirait lui enseigner, c'était le grand goût qui choisit sévèrement les lignes, qui épure les formes. Mais l'élève de Duret, après avoir eu le prix de Rome, et malgré cinq ans passés à l'Académie, est resté à peu près tel quel. Il est toujours entraîné vers la sculpture berninesque et française. Aussi n'est-ce pas précisément aux décorations de l'architecture que nous semble convenir le talent de M. Carpeaux. Sa principale figure, la France, qui aurait dû rappeler, par une ligne dominante, la stabilité verticale, écarte ses membres de manière à couper l'axe de l'édifice ou à le faire passer dans le vide. Les deux figures d'hommes couchées sur le fronton, renouvelées de Michel-Ange avec un peu trop de sans gêne, sont d'une exécution animée, résolue et vibrante. Les amours qui se tourmentent dans les tympans des petites arcatures du fronton sont subordonnés à l'architecture et assouplis pour les espaces qu'on leur a ménagés. Au dessous, la muraille se creuse en entrée de caverne, et l'on en voit sortir à demi une nymphe rieuse, qui joue avec des enfants robustes, à la face bouffie, aux formes ressenties et renflées. Tout ce morceau est d'une beauté imprévue, qui saisit.

XXVIII.

Il est surprenant, en vérité, que les sculpteurs ne soient pas avertis, par l'expérience, du danger qu'il y a toujours à tenir l'ébauchoir avec le sentiment d'un peintre. On dessine sur le papier un croquis brillant, ou bien on modèle à la hâte une petite maquette chaleureuse qui vous séduit par ses saillies et par ses creux, provoquant le regard et accrochant, pour ainsi dire, l'attention. Mais quand le petit modèle est mis au point, quand le marbre a répété, dans les proportions naturelles, ces creux, ces saillies, ces mouvements outrés, ces angles rentrants et sortants dont la silhouette déchire l'espace, on est tout surpris, — on ne devrait pas l'être, — d'avoir fixé dans une matière aussi grave des attitudes violentes, des membres contrastés qui auraient en peinture de l'attrait, de l'énergie ou de la grâce, mais qui, sous les trois dimensions, deviennent une offense à la dignité du marbre, à sa pesanteur cubique, à son existence palpable.

Je voudrais faire entendre cette vérité à M. Carrier-Belleuse, parce qu'il y a de belles hérésies dans son *Angelica;* mais il accueillerait sans

doute mes raisons par un sourire. Les hommes forts, comme lui, ceux que mène leur irrésistible tempérament, sont incorrigibles ; c'est justement leur force. Le ciseau qui viendrait gratter leurs défauts leur ôterait du même coup ce que nous aimons en eux, l'art de fouiller la vie, de pétrir la chair.

Cet art, personne aujourd'hui, je crois, ne le possède à un plus haut degré que M. Carrier-Belleuse. Chacun de ses bustes en terre cuite est enlevé comme un croquis à la plume, ou tendre comme un pastel, mais toujours respirant et parlant. Tel est celui de Gustave Doré. C'était la joie du classique Duret que ces bustes. Il s'abandonnait à son admiration pour la qualité qu'il y voyait, jusqu'à oublier par moments les principes austères de l'austère sculpture. Il faut dire, au surplus, que la terre cuite permet à cet art solennel un peu de familiarité, quelques accents plus libres. La terre cuite est l'eau-forte du sculpteur. Elle convient surtout au portrait parce que le caractère y tient lieu de beauté, à moins que, par exception, la beauté ne soit le caractère même du modèle. Les bustes de Coquelin et de Mlle Sarah Félix, par M. Doublemard, sont d'autant plus piquants et mordants, que l'artiste a insisté sur les accidents les plus individuels de la forme, sur les inégalités heureuses de la bouche, de la narine, de l'œil, sur les plis intimes de la peau et le caprice des cheveux.

Un buste qui serait parfaitement beau ne serait plus assez vrai comme buste. Ce ne serait plus *quelqu'un*, ce serait un dieu. La *Transtéverine* de M. Cordier, si fière, si majestueuse, est moins une femme que la personnification d'une race. Le portrait s'est transfiguré en type, et la vérité personnelle a dû s'effacer devant une vérité plus grande. Le buste-portrait ne saurait appartenir qu'aux régions tempérées de la sculpture humaine; il ne peut, sans mensonge, s'élever à la sculpture divine.

XXIX.

Comment s'y prendre, hélas! pour rajeunir un art qui a été sublime en Égypte, parfait chez les Grecs, imposant dans la Rome antique, palpitant sous la main du Puget, passionné naguère sous le ciseau de David, rugissant dans les bronzes de Barye? Qui rencontrera une veine non exploitée encore au fond de cette mine qui semble épuisée et qui est pourtant inépuisable? C'est là ce qui préoccupe nos sculpteurs, ce qui les trouble.

La plupart s'attachent à un succès déjà obtenu, et ils essayent de le renouveler. Que de statues ont engendrées le *Pêcheur* de Rude et le *Danseur* de Duret! Aujourd'hui plus que jamais nos statuaires avouent leur prédilection pour les formes grêles, pour la puberté débile, et cela les jette dans la sculpture de genre, en les forçant à choisir des actions insignifiantes et puériles, contraires à la fierté du marbre. Celui-ci, M. Blanchard, modèle un jeune équilibriste; celui-là, M. Léon Perrey, un joueur à la toupie; cet autre, M. Delaplanche, un enfant qui lutine une tortue. M. Demaille expose un jeune Savoyard faisant danser sa marmotte; M. Roubaud, un joueur de triangle; M. Claudet, un pêcheur d'écrevisses. L'école de Rome elle-même nous envoie le *Danseur de saltarelle*, par M. Sanson, excellente figure d'atelier. Notez que ces sculptures, — à part les ouvrages hors concours, — sont les meilleures, et appartiennent presque toutes à des artistes que le jury a honorés de la médaille. Mais cet amour persistant de nos sculpteurs pour les modèles tout jeunes produit, encore une fois, deux effets regrettables : la pauvreté des formes et la sculpture de genre. Il va sans dire que des héros ou des dieux ne font point danser des marmottes et ne jouent pas au bilboquet ni à la toupie. D'autre part, ces jeux, dont s'amusent à peine les grands enfants, ne peuvent être représentés que par des figures communes, car lorsque l'action est triviale, la beauté du modèle jure avec la trivialité de l'action. Les anciens nous ont laissé une statue dont la naïveté nous captive : le *Tireur d'épine*; mais l'auteur de ce morceau s'est contenté d'être vrai. Il nous plaît, malgré l'absence d'une beauté parfaite, et peut-être nous plairait-il moins s'il eût pris un autre parti.

M. Blanchard a cherché, pour son *Jeune équilibriste*, des formes élégantes, bien proportionnées, un torse évasé et souple, des hanches serrées, des muscles nourris, mais sans pesanteur, une ossature qui s'emboîte et joue aisément, qui n'est ni trop accusée par le ciseau ni trop voilée par la chair. Les jambes sont légères et les genoux fermes, sans cavités et sans angles. Sa figure, enfin, serait digne d'appartenir à un personnage plus haut placé dans l'échelle de la vie. N'y a-t-il pas une contradiction manifeste entre chercher le beau et représenter le vulgaire, entre monter et descendre?

La même observation ne s'applique pas, du moins avec la même force, à M. Léon Perrey ni à M. Demaille, qui ont plus franchement copié la nature à ce moment de la jeunesse où les membres sont encore fluets, où les jambes sont maigres, les genoux engorgés, où le coude est pointu et le poignet osseux, mais qui cependant se sont défendus d'aller jusqu'à l'aveu de la laideur.

Si la sculpture n'était qu'une imitation fidèle de la nature, le plus habile de nos sculpteurs serait le plus habile des mouleurs. Il suffirait d'aller à l'école de natation mouler çà et là des torses, des bras et des jambes. Ne dirait-on pas que le *Joueur de bilboquet* avec sa grosse tête, ses membres veules, ses genoux épais, ses jambes minces, est un gamin pris au hasard parmi les enfants nus que l'artiste aura observés sur un rivage quelconque? La sculpture est-elle décidément la mise au point du réel? C'est ici le mauvais côté de l'influence qu'a exercée le génie de Rude. Il aimait le vrai et le naïf : on nous donne l'ingénuité du commun, la sincérité du laid.

XXX.

Quelques hommes, cependant, protestent contre la tendance générale, entre autres, M. de Conny, dans sa belle statue de la *Perdition*, dont les qualités fines et mâles tout ensemble échappent aux descriptions de la plume, et dans son groupe de la *Charité fraternelle*, dont le modelé, écrit nettement, carrément, comme le voulait Bartolini, et accentué d'ailleurs avec résolution, laisse triompher les grands plans, les divisions principales du corps et en fait mieux voir les proportions excellentes. Ici nous avons sous les yeux le développement accompli des organes, l'épanouissement de la force, la plénitude des chairs, la santé, l'eurhythmie, enfin, d'un corps parvenu à sa perfection normale. Je dis *d'un* corps, parce que les deux figures paraissent reproduire absolument le même modèle, ce qui est une faute, car la variété des caractères eût prêté plus d'intérêt au spectacle et rehaussé l'idée morale que le sculpteur voulait exprimer. La charité est plus touchante quand elle s'exerce entre des hommes qui ne se ressemblent point : la différence des races double le prix de leur fraternité.

Après les ouvrages de M. de Conny, le jury a distingué la *Mort de Clytie*, par M. Chapu, ancien pensionnaire de Rome. Délaissée par Apollon, désespérée, couchée sur l'herbe, la jeune nymphe jette un dernier regard sur l'astre indifférent. Mais bientôt elle sera changée en héliotrope, et il lui sera permis alors de regarder toujours le dieu qu'elle aime. Les Métamorphoses sont remplies de motifs gracieux que l'on dirait inventés tout exprès pour les sculpteurs. Quand cette statue aura été dégagée d'un bloc de marbre et que l'artiste, à la suite d'une étude plus serrée, plus profonde, aura retouché quelques parties faibles, j'ima-

gine que la *Nymphe Clytie* sera au moins aussi intéressante que le joueur de toupie ou le pêcheur d'écrevisses.

Il est bien plus malaisé de trouver des données heureuses dans la tradition chrétienne ou biblique. Les occasions du nu n'y sont pas fréquentes. *Abel mort* est un sujet qui a tenté plus d'un statuaire. M. Feugères des Forts s'est un peu souvenu de Prud'hon et il a même accusé dans son marbre certaines délicatesses pauvres que la peinture peut se permettre, mais qui en sculpture sont déplaisantes, l'aplatissement du ventre, la saillie prononcée de l'os des iles, et en général une nature débile, sinon maladive. Ce sont là des accents qui nuisent un peu à la figure de M. Feugères. La première famille humaine dut être une belle famille.

XXXI.

La préférence qui se manifeste généralement pour les formes adolescentes n'est pas le seul travers de notre sculpture, en ce moment. Nous craignons qu'on n'y introduise les motifs jolis, le sentiment mièvre, l'exécution délicatée que les néo-grecs ont introduits dans un autre art et qui, dans la statuaire, seraient malsains, délétères, et bien moins tolérables que dans la peinture. Nous avons vu avec peine une statue en bronze, d'ailleurs très-séduisante, de M. Leroux, la *Marchande de violettes,* réunir dans le jury la majorité des suffrages, non pas que l'ouvrage ne fût en lui-même digne de la médaille, mais parce qu'il est dangereux d'encourager ce faux hellénisme qui fripe les draperies, affecte la gentillesse et tourne au mignard. La sculpture est un art sain, grave et sérieux, même dans ses jeux et dans son sourire. Gardons-nous de donner l'air et l'esprit modernes aux personnes antiques. Gardons-nous sur toute chose, des bronzes *galants* et des marbres *damerets.*

Dire qu'il sera donné, à la suite de chaque Salon, tant de médailles et toujours le même nombre, c'est jeter souvent le jury dans un cruel embarras. Cette année, par exemple, dans la section dont nous avions l'honneur de faire partie, le jury aurait désiré un plus grand nombre de médailles afin de pouvoir honorer des artistes qui n'étaient pas inférieurs à ceux que le vote avait désignés. C'est ainsi que M. Nadaud, l'auteur du *Jeune Indien,* n'a pas eu de médaille parce que le nombre réglementaire se trouvait épuisé.

Plus heureux, M. Capellaro et M. Cambos ont obtenu cette distinction, l'un pour l'*Ange de la Rédemption,* figure calme, tranquille, simple, ex-

pressive par sa simplicité même, et qui, par ses lignes verticales et l'horizontalité de ses ailes étendues, est parfaitement appropriée aux convenances de l'architecture qu'elle doit décorer; l'autre, pour la *Femme adultère*. Voilà une figure éloquente, sans grimace, émue et non tourmentée, bien composée en vue de l'effet. Accablée de reproches, agenouillée, affaissée, elle porte ses deux mains à son front comme pour conjurer l'orage, et son beau corps semble frémir sous les draperies qui le serrent et en accusent les beaux galbes, draperies fines que l'adultère a dérangées, et qui sont froissées maintenant par la douleur.

Les statues ont une manière de paraître intelligentes : c'est de paraître attentives. L'attention est la marque la plus frappante de l'esprit. Les yeux des marbres antiques présentent des cavités plus profondes que ceux de la nature, et ils annoncent la concentration de la pensée ou l'âme absorbée dans un rêve. Les sculpteurs, en perçant les prunelles, croient y mettre plus de vie par des clairs et des ombres qui simulent l'éclat de l'œil. Ils ne font par là qu'imprimer à leurs têtes un cachet banal, rapprocher du commun ce qu'il faudrait laisser dans l'extraordinaire, et feindre la mobilité du regard là où il conviendrait le plus souvent de représenter dans l'œil cette fixité de contemplation qui est le privilége des natures supérieures, le don même du génie. Le *Joueur de triangle* de M. Roubaud écoute très-attentivement les vibrations sonores de l'airain, et l'attention de la statue provoque l'attention du spectateur; mais ses yeux percés et imités de la vie en font un jeune garçon qu'on a rencontré jouant dans la campagne, tandis que des yeux sans prunelles seraient ceux d'une divinité, d'un faune, d'un de ces êtres que la poésie suppose avoir vécu dans les temps antérieurs à l'humanité.

Elles appartiennent à l'ordre des choses sublimes, les conventions qui élèvent la sculpture au-dessus des vérités vulgaires, la posent sur un piédestal pour en doubler la hauteur, pour nous interdire d'en approcher familièrement, et qui nous font apparaître l'image de l'homme infiniment plus imposante ou plus vénérable dans le marbre que dans la nature, parce que son éloquence est muette, son mouvement immobile, et que, n'étant plus vivante, elle est immortelle.

XXXII.

Un mot encore sur l'architecture. Pourquoi ce grand art est-il si inconnu à la presque totalité des visiteurs? Pourquoi n'y a-t-il personne

dans les salles où sont exposés tant d'études intéressantes, de restaurations heureuses, de monuments relevés ou en projet et quelquefois des peintures murales précieusement reproduites et d'illustres décorations? Si l'architecture n'était pas encore, par une lacune de l'éducation publique, un arcane, une sorte de franc-maçonnerie, nous aurions du plaisir à entrer dans l'analyse de quelques projets qui ont eu l'approbation du jury, composé d'artistes éminents, tels que MM. Duban, Duc, Viollet-le-Duc, Labrouste, Baltard, Vaudoyer, Garnier. Mais, parmi ceux qui nous liront,—si tant est que la longueur de ce compte rendu n'ait pas lassé déjà la patience de tout lecteur,—il en est si peu qui ont visité l'exposition des architectes, que nos explications seraient sans intérêt pour le plus grand nombre et risqueraient même d'être inintelligibles, en l'absence des plans, coupes et élévations, qu'il serait nécessaire d'avoir sous les yeux pour vérifier la justesse d'une critique ou d'un éloge.

Soixante-quinze châssis ont été exposés au Salon, et six médailles ont été décernées par le jury: à MM. Baudry, Charrier, Huot, Lameire, Pascal et Thérin. Les vingt-deux dessins exécutés par M. Baudry dans une mission en Valachie et en Moldavie sont assurément très-remarquables, fort habilement lavés, mais peut-être sont-ils un peu trop pittoresques pour un architecte, qui doit toujours, dans ses dessins, inspirer la confiance qui s'attache à une exécution moins brillante, plus serrée et plus consciencieuse, du moins en apparence. Même lorsqu'il peint, l'architecte n'est pas un peintre, et en tout cas les coquetteries du pinceau ne sauraient convenir à la dignité de son art et à l'utilité des services qu'on attend de lui. Tombant dans un excès contraire, M. Thérin a tenu d'un ton sans éclat et sans gaieté ses études sur la Mosquée de Cordoue, qui laissent à désirer une coloration plus intense, un lavis plus ferme, un aspect plus aimable pour l'œil et conséquemment plus vrai, car rien n'égale la richesse optique de ces petits monuments polychromes, à en juger par les portes de même style et de pareille beauté, que nous avons vues à Tolède.

Chargé d'élever un palais pour le corps législatif de Hollande, à la Haye, M. Pascal a mis en œuvre avec beaucoup de bonheur le style Louis XIII, si convenable aux climats du Nord, par ses hauts combles, par ses alternances de brique et de pierre, et par une variété qui, dans un pays brumeux et triste, réveille l'attention et console le regard. Un caractère fort, une ornementation discrète, un certain accent de grandeur dans l'emploi de solides pilastres qui affirment la verticale et sont par eux-mêmes de grandes lignes : telles sont les qualités distinctives de ce monument, qui devra s'élever sur un canal, et dont les fondations, assises sur pilotis, laisseront voir au-dessus de l'eau un soubassement énergique,

à bossages rudes, comme ceux du palais Pitti, à Florence. C'est aussi un projet bien étudié que celui de M. Huot pour une maison d'aliénés à construire dans la ville d'Aix. Le plan divise l'édifice en compartiments destinés aux divers genres de folie, et qui se trouvent reliés par une chapelle dont le dôme, semblable à celui du Catholicon d'Athènes, repose sur un tambour à pans coupés par des fenêtres cintrées. Le choix de ce style, pour un pays aussi méridional, est très-judicieux, et si le petit monument religieux diffère absolument du reste de la construction, où dominent le positivisme de l'usage et les nécessités du service, il faut en féliciter l'auteur plutôt que l'en blâmer, d'autant plus qu'il pouvait s'autoriser d'un exemple célèbre : la maison de Charenton, chef-d'œuvre de M. Gilbert.

Mais le plus remarquable de tous les projets exposés, et, de beaucoup, le plus beau, c'est celui de M. Lameire, élève de M. Denuelle dont il est devenu le collaborateur. M. Lameire a projeté la décoration intérieure d'une église byzantine. L'architecture, bien qu'elle soit étudiée aux bonnes sources, n'a été ici que le prétexte, pour ainsi dire, de la décoration imaginée par lui, et dont tous les motifs ont été puisés dans l'Apocalypse. Rien de plus imposant, de plus terrible même que ces peintures auxquelles il ne manque, à mon sens, que d'être un peu plus barbares, je veux dire d'être dessinées avec moins de savoir apparent et d'un contour moins raffiné, mais qui en tous cas sont superbes. Dans la conque de l'abside se dresse la figure colossale du Christ vainqueur, au milieu des symboles évangéliques. Sur la nef se développe une frise étonnante qui représente d'un style farouche l'invasion des barbares; puis l'empire de Byzance, puis le royaume des Francs. Des empereurs à cheval, ou des rois portés sous des baldaquins et entourés des pompes orientales, accompagnés ou suivis de personnages sinistres, personnifient ces empires vaguement prédits par le visionnaire de Pathmos. Sur les murs de l'arc triomphal se suivent les figures ou plutôt les images des vingt-quatre vieillards. Sur la voûte de la nef paraissent les anges tenant les coupes de la colère de Dieu. Des lions terrassés, des dragons vaincus, forment çà et là, dans les tympans, des compositions d'un aspect formidable et d'un dessin violent. Le ciborium, couvrant comme une coupole de métal le tabernacle, le saint des saints, fermé de courtines sur trois côtés, le ciborium, dis-je, est tenu aux quatre coins, ou si l'on veut, aux quatre pendentifs, par quatre anges de bronze émaillé et le métal du velum est également rehaussé d'émaux éclatants. Toute cette décoration est splendide et mystérieuse, redoutable et opulente. Elle donne une très-haute idée de l'avenir réservé à M. Lameire et de ce que pourra enfanter sa poétique imagination, quand elle sera soutenue par des études encore plus profondes.

XXXIII.

Allons nous délasser à voir d'autres procès,

dit Georges Dandin.— Faisons comme lui et délassons-nous par une courte promenade dans la salle des dessins, aquarelles et pastels. Aussi bien, c'est un plaisir pour les délicats que de parcourir une exposition de dessins. On s'y trouve dans la familiarité des maîtres; on y surprend l'intimité de leur pensée et le tour de leur esprit, beaucoup mieux qu'en regardant leurs peintures où il entre toujours une toilette plus sévère et plus d'apprêt. Ici, la tricherie n'est pas possible : elle serait tout de suite percée à jour. Comment abuser les yeux et feindre le talent quand il faut, à la pointe du crayon ou de la plume, sans autre ressource que du noir sur du blanc, préciser une forme, accuser un plan, formuler un pli? Encore le pastel et le lavis en couleurs ont-ils quelque prestige; mais comment donner le change avec l'estompe et la mine de plomb? La couleur peut tromper, parce qu'elle est une musique ; le dessin est plus sincère, parce qu'il est une parole.

Quand nous voyons le magnifique dessin de M. Lehmann pour la décoration d'une chapelle à l'Institution des jeunes aveugles, c'est à peine si nous désirons quelque chose de plus, tant cette confidence du peintre est entière et généreuse. La solennité magistrale de la composition, l'agencement des lignes, qui est trouvé sans paraître cherché, le style des figures, et, par-dessus tout, la beauté de ces jeunes filles aveugles qui, soutenues par des anges, s'évanouissent de bonheur au premier attouchement de la lumière divine, tout cela nous dit avec tant de force la pensée du peintre, que ceux même qui n'auraient pas vu la décoration murale ne sauraient prévoir ce que la couleur a pu y ajouter. Issu de M. Ingres et puriste comme son maître, M. Lehmann excelle aux finesses du contour; il sait mettre l'esprit qu'il faut dans ses moindres croquis, et dire en quelques traits le caractère d'une tête, ce qu'elle a d'individualité et de vie. Son portrait de M. Reber est, en ce genre, excellent; il est plus léger peut-être et plus fin que celui de M. Oudiné fils, par Paul Flandrin qui, élevé dans la même école, imite M. Ingres par un autre côté, et reste fort.

Nous connaissions déjà les aquarelles de M. Bellay, pour en avoir vu de pareilles dans le cabinet de M. Thiers. En reproduisant avec un mélange

de lavis et de crayon les fresques qui décorent au Vatican la Chambre de la Signature, M. Bellay ne s'est pas contenté de nous en donner l'impression, l'effet. Il a détaillé son admiration pour le grand maître; il a tout redit, non-seulement le ton clair de la *Dispute* où rayonnent encore les clartés que Raphaël y avait voulues, non-seulement la douceur des teintes passées et un peu fanées de l'*École d'Athènes*, mais le sens intime de chaque figure, l'auguste élégance de chaque contour, tous les accents, tous les caractères. Et comme la transparence et la légèreté du lavis eussent été un obstacle à l'imitation des vigueurs, il a cru devoir soutenir ses ombres par un crayon gras et ferme qui raccorde le tout, de manière que l'aquarelle se double d'un dessin, et que l'œuvre du copiste est maintenant comme une excellente gravure dont le travail serait à moitié disparu sous la couleur.

Le mot *exquis* semblait avoir été créé tout exprès pour les pastels de Vidal; il nous est permis de l'appliquer aujourd'hui aux aquarelles de M. Pollet, surtout à celle qu'il appelle *Étude*, portrait des plus curieux et qui ne ressemble à aucun autre, ce qui est la qualité première d'un portrait. Ancien prix de Rome pour la gravure, M. Pollet n'est pas obligé d'être peintre, mais ses lavis sont d'une délicatesse ravissante qui dépasse de beaucoup les qualités que mettent les graveurs dans leurs dessins. Avec un simple crayon, M. Saintin est arrivé à des effets tout aussi séduisants dans son portrait de Mlle Riquier, sociétaire de la Comédie-Française. Il y a là quelque chose de mordant qui exprime la quintessence de la vie. Je me souviens à ce propos qu'un maître de dessin fort distingué, M. Valentini, dont je fus l'élève, dans ma première jeunesse, au collége de Rodez, nous disait souvent quand il venait corriger nos académies à l'estompe : « C'est bien ; mais il manque encore *le coup de force.* » Il entendait par là ce grain de poivre qui assaisonne un dessin, et qui nous le fait dévorer des yeux. M. Saintin en a relevé son portrait de Mlle Riquier : celui de la princesse Mathilde est aussi parfait; mais j'y désire encore le je ne sais quoi, ce quelque chose qui, — poivre ou sel, — relève la perfection même, ce quelque chose qui donnerait ici, outre la ressemblance irréprochable, un éclair d'esprit, saisi dans un instant favorable, et un grand air.

La princesse Mathilde est une artiste. Elle a l'humeur vive, le ton original, la mobilité, le trait. Dans la parole et dans l'esprit, elle a ce montant, qui distingue dans l'art les personnes et les choses, et qui fait qu'il y a un abîme entre le salon et l'atelier, entre l'artiste et le bourgeois. Voltaire disait de quelqu'un : « Il fait toujours bien, et jamais mieux. » C'est le propre de celui qui n'est pas artiste : quiconque e

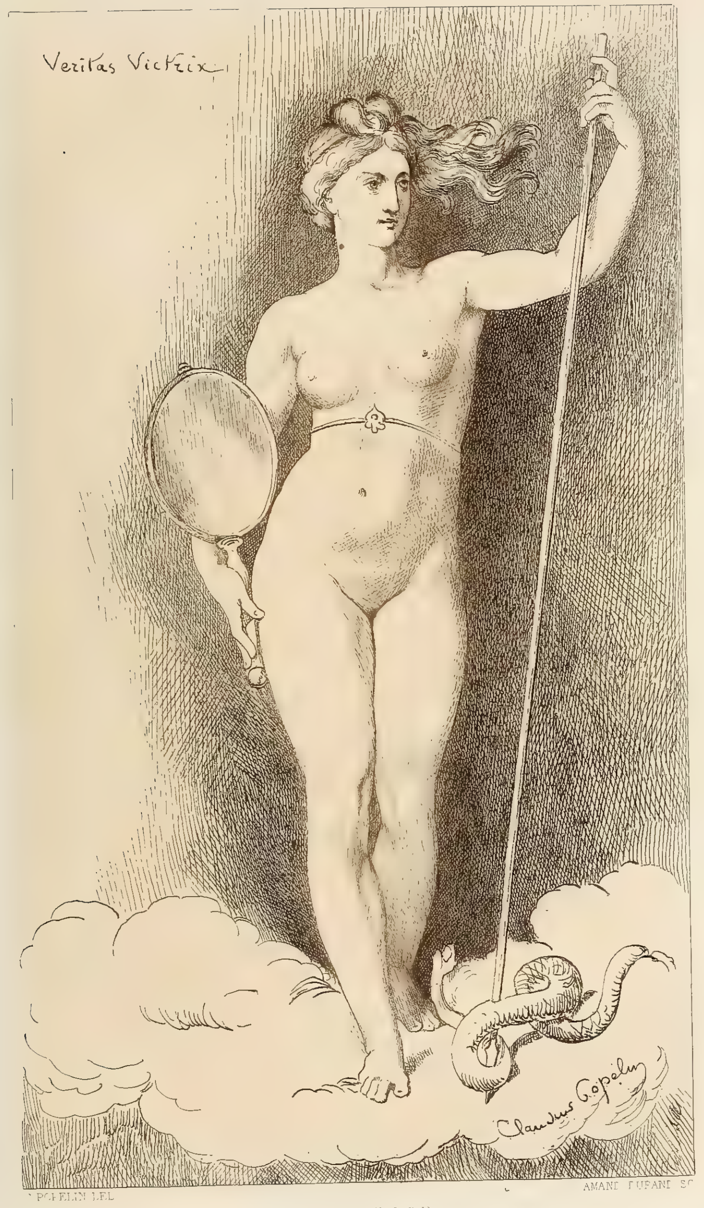
NAPOLITAINS A LA PORTE DU PALAIS FARNÈSE, PAR M. BONNAT.

franc-maçon, n'importe dans quel grade, fait quelquefois mieux. Cette année, la princesse Mathilde est en progrès sur son exposition de l'an passé. Sa *Juive d'Alger* est une aquarelle excellente, limpide et solide tout ensemble, légère et ferme. Avant même que la gouache n'eût rehaussé la gaze rayée de satin qui couvre les bras du modèle, sa tête expressive, brune, à reflets olivâtres, se détachait sur un fond presque de même valeur. Malgré la richesse d'une veste soutachée d'or, ce qui est le plus voyant, après la tête, c'est une main modelée à merveille, et où l'on sent battre le pouls. Le lecteur ne supposera pas sans doute que nous parlons ainsi parce que l'artiste est une princesse : il doit savoir que c'est *quoique* et non *parce que*.

La salle des dessins est remplie d'ouvrages dont les auteurs peuvent se passer de nos éloges, parce qu'ils savent figurer sur un autre champ de bataille, comme, par exemple, M. Amaury-Duval et M. Pils. Ce dernier, pourtant, peut être mentionné pour sa *Batterie de canons,* si amusante à voir, non pas dans la nature, mais dans l'aquarelle du peintre. Nous devons aussi les faibles honneurs de notre prose à M. Allongé, paysagiste, que nous avons oublié dans nos énumérations, et qui a exposé des fusains brillants; à M. Maxime Lalanne, dont les dessins sont mordus comme des eaux-fortes, et dont les eaux-fortes sont colorées comme des tableaux; à M. Gingembre, qui a eu bien des fois le talent de faire prendre ses dessins pour des Géricault; à M. Armand Dumaresq, un second Pils; à M. Gaillard, qui a montré son rare talent aux lecteurs de la *Gazette;* à M. Léon Viardot, dessinateur sans reproche; à M. Gratia et à M. Cals, qui, l'un et l'autre, manient le pastel d'une main supérieurement habile, et qui n'ont pas en ce genre d'autre rival, au Salon, que M. Galbrun; enfin, à M. Adrien Dubouché, de Limoges, qu'on dit être un simple amateur, et qui pourtant dessine au fusain comme s'il n'eût pas fait autre chose toute sa vie.

XXXIV.

Est-ce tout? Non. Ne descendons pas l'escalier du palais sans regarder un peu aux émaux de M. Claudius Popelin, qui aurait dû, ce nous semble, obtenir la médaille, et à ceux de M. Meyer, qui l'a obtenue pour ses fines couleurs, bien que ses ombres soient brouillées, molles, sans plans, et qu'il n'ait pas, comme son concurrent, le mérite d'avoir nventé ses motifs, dessiné le modèle de ses figures et de ses portraits,



C. POPELIN DEL. AMAND DURAND SC.

LA VÉRITÉ

Émail de M. Claudius Popelin.

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon Paris

qui sont, il est vrai, troués d'ombres, mais saisissants; modernes, mais héroïques. Est-ce tout, enfin? Pas encore. Nous avions parlé des *Napolitains* de M. Bonnat comme d'un petit chef-d'œuvre, et sa gravure nous dispense de compléter nos éloges. Mais un ami sévère, inexorable — il s'appelle la conscience — nous prend par la boutonnière et nous force de rentrer un instant dans ces longues salles, tant de fois parcourues. Il nous reproche d'avoir omis injustement, impoliment (ce qui est deux fois injuste), une vaste décoration de M. Andrieu, qui fut le collaborateur d'Eugène Delacroix; le portrait d'un homme grisonnant, par M. Lépaulle; un portrait de femme par Henriette Browne; un grand tableau de M[me] de Chatillon, une *Sainte Famille*, composée avec amour, peinte avec beaucoup de tendresse et de suavité; les fleurs de M[me] Escalier, de M. Maisiad, de M. Eugène Petit et de M[me] de Saint-Albin, et particulièrement le *Vase de fleurs* de M. Benner, et les *Fruits d'Europe* de M. Gonaz. Celui-ci a rapporté du Brésil d'incomparables études qui, exposées sur le boulevard, ont fait l'admiration de tous les peintres. Il n'a besoin maintenant que de mieux comprendre l'ensemble, de mieux modeler le tout, de mieux l'enlever sur le fond, c'est-à-dire de mettre en jeu, comme Molière l'a si bien dit :

La fierté de l'obscur et la douceur du clair.

CHARLES BLANC.



CATALOGUE

DE

L'ŒUVRE DE GÉRICAULT

(Suite[1]).



REPRODUCTIONS

PAR DIVERS ARTISTES D'ŒUVRES DE GÉRICAULT.

Compositions de Géricault pour la relation du Naufrage de la Méduse par Corréard.

1.) Le radeau quittant la frégate désemparée. (Chap. II, p. 254.) *Lith. de C. Motte, r. des Marais.*

2.) Le radeau. (Chap. VII.) *Géricault, pinx. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*

3.) Secours donnés aux naufragés. (Chap. XII.) *Géricault, pinx. — Litho. de C. Motte, r. des Marais.*

4.) Le roi africain. (Chap. X.) *Géricault, pinx.— Litho. de C. Motte, r. des Marais.*

Ces lithographies, qui portent H., 100, — L., 165 mill. environ, paraissent être de Champion, d'après des compositions de Géricault. Le volume contient trois autres pièces composées et lithographiées par Champion et Montfort.

Suite de quatre grandes pièces lithographiées par Volmar d'après Géricault.

1.) Deux chevaux dételés. Le charretier baisse le brancard de la voiture. D'après une peinture. *Volmar d'après Géricault. Chez Gihaut frères, éditeurs, boul^d^ des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

1. Voir, pour les lithographies exécutées par Géricault lui-même, le numéro de juin, tome XX, p. 521.

2.) TROIS CHEVAUX DE POSTE DANS UNE ÉCURIE. Une selle est accrochée à un pilier. D'après une peinture. *J. Volmar. Chez Gihault frères, éditeurs, boul^rd^ des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

3.) POSTILLON A LA PORTE D'UNE AUBERGE. D'après une peinture. *Volmar d'après Géricault. Chez Gihaut frères, éditeurs, boulevard des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

4.) CUIRASSIER ENLEVANT UN DRAPEAU A DES RUSSES. D'après une peinture. *Volmar d'après Géricault. A Paris, chez Gihaut frères, éditeurs, boul^ard^ des Italiens, n° 5. — Lith. de Villain.*

Ces quatre lithographies exécutées en 1824, d'après des tableaux qui appartenaient à M. Duchesne, furent payés quatre cents francs à M. Volmar. On paya quatre cents francs également le droit de reproduction pour chaque tableau.

LES NAUFRAGÉS DE LA MÉDUSE d'après le tableau du Musée du Louvre, grande planche gravée en manière noire par Reynolds.

SCÈNE DE NAUFRAGE, d'après le tableau du Louvre. Lithographie au crayon et à la plume. *Peint par Géricault. — Imp. lith. de Villain*, et en haut, au milieu : *N° 510.*

LA MÉDUSE. *Géricault pinx^t. Normand fils, sc.* Salon de 1819. Tome I, pl. 37, 38. Petite gravure au trait.

PREMIÈRE PENSÉE DU TABLEAU DE LA MÉDUSE PAR GÉRICAULT. *Polydore fecit. — Lith. de Chabert, rue Cassette, n° 20.*

FAC-SIMILE D'UNE ESQUISSE DE GÉRICAULT APPARTENANT A M. HENRI CHENAVARD ET GRAVÉ PAR LOUIS SCHAAL EN SEPTEMBE 1852. — C'est un épisode de l'un des projets de Géricault pour la Méduse, celui où les matelots se révoltaient contre les officiers. — A la sanguine (Cabinet des Estampes).

COMBAT DE TURCS, d'après une grande aquarelle, gravé par Reynolds.

UN POSTILLON MONTÉ. Deux chevaux. Dans le dessin : « *Géricault.* » — *Paul de. . . .* (illisible). Petite planche gravée au lavis.

CHEVAL DEBOUT DANS UNE ÉCURIE, ATTACHÉ PAR DEUX LONGES. *Lith. de Villain — d'après Géricault.* — A gauche, dans le dessin, trois initiales à l'envers.

TURC ARRÊTANT UN CHEVAL. Dans le fond, des Mamelucks à cheval.

CHEVAL BLANC. — *Lithographié par Bellay. Imp. Ligny.*

ÉTALON CONDUIT POUR SAILLIR UNE JUMENT. *Publié par Lami de Nosan. Lith. Villain.*

Pièces qui appartenaient à la galerie du Palais-Royal.

LE CHASSEUR A CHEVAL DU LOUVRE, lithographié par Volmar.

Id.	id.	par Victor Adam.
LE CUIRASSIER DU LOUVRE.	id.	par Volmar.
LA PAUVRE FAMILLE,	id.	par Weber.
UN CHEVAL ÉTALON ANGLAIS,	id.	par Volmar.

Lithographies par Jayler (J. pour T.) d'après des dessins.

Un officier anglais a cheval, petite tenue. Le cheval est bai brun et marche à droite. Sans nom d'auteur. *Lith. de Villain. Jayler d'après Géricault.*

Nègre monté sur un cheval qui se cabre. *Lith. de Villain.*

Carabinier vu de dos, d'après une superbe aquarelle appartenant à M. His de Lasalle. *Lith. Villain.*

Turc avec lance et espingole. *Lith. Villain.*

Persan a cheval. *Lith. Villain.*

Cheval arabe vu de profil, avec son conducteur derrière lui. *Lith. Villain.*

Cheval de charrette dans les limons. Sans lettre.

Cheval se cabrant. Id.

Tête de Turc, lithographiée par Champion, d'après une peinture grande comme nature.

Tête de chien bulldog, d'après une peinture appartenant à M. His de Lasalle, lithographiée par C. Aubry. *Imp. Villain.*

Course de chevaux, d'après la peinture de la collection de M. Camille Mareille, lithographiée par Leroux.

Le départ de la course, d'après la peinture appartenant à M. Couvreur, lithographié par Leroux.

Chasseur a cheval, d'après la belle esquisse appartenant à M. His de Lasalle, lithographié par Leroux.

FAC-SIMILE D'APRÈS LES CROQUIS ET COMPOSITIONS INÉDITES DE FEU GÉRICAULT, LITOGRAPHIÉS PAR COLIN ET WATTIER. 1re LIVRAISON. — *C. Magnenat, scrip. — Lith. de Feillet. A Paris, chez M. Colin, quai de la Mégisserie, n° 78. — M. Wattier, rue du Faub.-Montmartre, n° 25. — M. Feillet, rue du Faub.-Montmartre, n° 4. — A Londres, chez M. Colnachi et Ce, Cockspur street, n° 23. — M. Fuller. Rathbonne place Oxford street. — M. Ackerman. Strand, London.*

Ce titre imprimé sur papier brun est en travers. Dimension uniforme des feuilles, à l'exception du n° 2.

H., 430. — L., 290 mill.

Ce cahier, le seul qui ait été publié, renferme dix feuilles non numérotées. Toutes les lithographies sont de M. Colin, à l'exception des armures et de la petite course. Il a paru en 1824.

1) GÉRICAULT, D'APRÈS UN PORTRAIT FAIT EN 1816. *Lith. de Feillet. — A. Colin, 1824.* — Cette feuille est plus petite que les autres de quelques millimètres.

2) Course de chevaux libres. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.* — C'est la reproduction du dessin que possède le Louvre. Feuille double.

3) Deux armures (homme et cheval), l'une vue de face, l'autre de dos. Le dessin

original à la mine de plomb, sur papier blanc, appartient à M. Maherault; il est dans dans le même sens que le *fac-simile. Wattier d'après Géricault. — Lith. de Feillet.*

4) Cheval cabré attaqué par un lion. D'après le dessin original du Musée du Louvre. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*

5) Chevaux retenus par des hommes nus. Étude pour la course. *Wattier d'après Géricault. Lith. de Feillet.*

6) Un cuirassier a cheval vu de dos et galopant. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*

7) Une exécution a mort a Rome. Les membres de la confrérie conduisent le condamné, qui met le pied sur la première marche de l'échafaud. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*

8) Arabe pleurant son cheval mort. Assis près de lui, il tient sa tête des deux mains. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*

9) Un cheval qui se cabre. Deux hommes en costume romain moderne le retiennent par le mors; un autre le tient par la queue.

— Un bœuf, qu'un homme nu retient la tête baissée par une corde passée dans un anneau fixé en terre, va être abattu par un autre homme qui lève sa massue. — Deux dessins sur la même feuille. *Colin d'après Géricault. Lith. de Feillet.*

10) Lettre en *fac-simile* de Géricault (adressée, comme on le comprend facilement, à M. Eugène Isabey).

M. A. Colin a fait, il y a une dizaine d'années, une nouvelle suite de lithographies d'après des dessins de Géricault. L'édition n'a pas été publiée, et les pierres sont peut-être encore chez l'imprimeur, M. Villain. On n'en a tiré que des épreuves d'essai, une ou deux de chaque pierre, qui sont toutes, croyons-nous, entre les mains de M. Colin, à l'exception de trois feuilles qu'il avait en double, qu'il a bien voulu nous donner et que nous indiquerons sommairement.

1) Troupe de sept chevaux libres chassés par un personnage nu a cheval et armé d'un fouet. — Troupeau de bœufs conduits par six bergers romains a cheval et armés de lances. Deux dessins sur la même feuille, de dimensions à peu près semblables.

2) Trois tigres attaquent un pareil nombre de chevaux. L'un des chevaux, déjà terrassé, est couché au premier plan.

3) Cheval de charrette harnaché qui se frotte la tête contre la jambe gauche de devant.

M. Colin possède encore des épreuves d'essai de quelques autres pièces de cette suite; mais comme il n'existe, à ce que je crois, qu'un seul exemplaire de chacune d'elles, je me borne à en indiquer les sujets. Un épisode de la course des chevaux libres; des bergers romains, qui paraissent être la première pensée de la belle lithographie: *Bouchers de Rome;* des lutteurs; un chasseur à cheval et

deux chevaux; deux compositions du même sujet : un maréchal ferrant; des groupes d'hommes et de chevaux; un grand saint George terrassant le démon; un important dessin du *Radeau de la Méduse*, et quelques autres encore peut-être.

FAC-SIMILE DE DESSINS EXTRAITS DES LIVRES DE CROQUIS DE GÉRICAULT ET LITHOGRAPHIÉS PAR PLUSIEURS ARTISTES. — *Publiés par Blaisot, marchand d'estampes de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans. — Palais-Royal. 1825. — Imp. lithog. de P. Ducarme, rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois, nº 24.*

Ce titre, imprimé sur papier rouge brique, est en hauteur. Dimension uniforme des feuilles.

H., 375. — L., 275 mill.

1) TROIS CHEVAUX A L'ÉCURIE. Une petite fille donne une poignée de foin au plus rapproché. A gauche, un homme, qui paraît être un vieux soldat, fait la litière avec une fourche. Sans titre. Lith. par Amédée Faure.

2) GÉNÉRAL DE L'ARMÉE DU RHIN. Debout, vu de face, en grande tenue. (Par Charlet.) Lith. par Achille Devéria.

3) UNE FACTION A LA MAIRIE. Garde national assis et endormi. (Par Charlet. Lith. par Eugène Devéria.

4) L'ARRIVÉE DU CONSCRIT. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.

5) HELVETIUS PRÉSENTANT SON PETIT-FILS A VOLTAIRE. (Auteur inconnu.

6) A WAGRAM. Napoléon debout sur une éminence, regardant avec une lunette. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.

7) GÉRICAULT, PEINTRE FRANÇAIS, MORT A PARIS EN 1824. LITHOGRAPHIÉ D'APRÈS UN DESSIN TROUVÉ DANS DES LIVRES QUI LUI ONT APPARTENU. (Ce dessin est de Delacroix.) Il est vu de trois quarts, avec un mouchoir noué sur la tête. On lit dans le coin gauche : *Lith. par Devéria, 1824.*

8) LA PRISE DE TABAC. Un homme assis sur un banc prend une prise de tabac. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.

9) COSTUMES ORIENTAUX. Deux Persans debout. Lith. par A. Devéria.

10) LE SAVETIER EN GOGUETTE. Vu de dos, les deux poings sur les hanches. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.

11) GÉRICAULT. Un cheval devant une tente, avec une couverture serrée par un surfaix. Lith. par E. Devéria.

12) LA PRIÈRE. Plusieurs personnages à genoux dans une église. (Par Charlet.) Lith. par E. Devéria.

13) TAUREAU COMBATTANT. Il est attaqué par des chiens, dont il a déjà renversé plusieurs. Ce beau dessin est lithographié par Louis Boulanger. Il est signé à gauche : *L. B.*

14) ARABE MONTÉ SUR UN CHEVAL VU DE PROFIL. Sans titre. Lith. par L. Boulanger.

15) FRAGMENT D'UN JUGEMENT DERNIER. D'après un dessin de Géricault repro-

duisant une partie de la gravure de la Chute des Anges, de Rubens. Lith. par E. Devéria ?

16) D'APRÈS NATURE. Portrait d'un soldat vu de trois quarts. Lith. par E. Devéria.

17) UN SANGLIER ATTAQUÉ PAR DES CHIENS. Le sanglier est ombré ; les chiens sont d'une exécution beaucoup moins poussée. Par exception, le numéro de la feuille (*17*) est au bas de la page, à la place du titre, qui manque. Lith. par L. Boulanger.

18) UN MARÉCHAL DES LOGIS DE HUSSARDS debout, la main gauche appuyée sur la garde de son sabre. Lithographié par Devéria, dont on voit la signature à gauche (*E. Devéria, 1824.*)

19) SIX CROQUIS SUR LA MÊME FEUILLE. — Homme en culotte vu de dos. — Tête à perruque vue par derrière. — Un paysan de profil qui tient son chapeau des deux mains. — Tête de militaire coiffée d'un chapeau à plumes. — Satyre embrassant une femme appuyée à une colonne. — Portrait en charge de M. Eugène Lami. — Buste d'homme terminé en tête d'oiseau. — De ces six croquis, celui qui représente un satyre embrassant une femme est peut-être le seul qui soit de Géricault. Sans titre. Lith. par E. Déveria.

20) PORTRAIT DE CHARLET. Même remarque au sujet du titre que pour le nº *17*.

Les pièces seules qui ne portent pas d'autres attributions sont de Géricault.

DESSINS DE GÉRICAULT, LITHOGRAPHIÉS EN *FAC-SIMILE* PAR A. COLIN, *publiés par une société d'artistes et d'amateurs.* (MM. His de Lasalle, Gleyre, de Triqueti, Eudoxe Marcille, Valton et Charles Clément.) — 1re LIVRAISON, — Paris, *chez Leconte, éditeur, boulevard des Italiens,* 5. 1866. — *Imprimé par Auguste Bry, rue du Bac, 114, à Paris.*

Ce cahier renferme sept feuilles, dont une de texte. Le titre, imprimé sur papier gris, est en hauteur. Dimension uniforme des feuilles :

H., 570.—L., 400 mill.

1. COURSE DE CHEVAUX LIBRES, d'après le dessin à la plume à M. Eudoxe Marcille.

2. MARCHÉ AUX BOEUFS, id. id. id.

3. LA TRAITE DES NÈGRES, d'après le dessin à la sanguine et à la mine de plomb à M. His de Lasalle.

4. HOMME TERRASSANT UN BOEUF, avec divers croquis, d'après le dessin à la plume à M. His de Lasalle.

5. PRIÈRE A LA MADONE, d'après le dessin à la plume à M. His de Lasalle.

6. MARCHE DANS LE DÉSERT. Variante de la lithographie du même nom, d'après le dessin à la mine de plomb à M. His de Lasalle.

Toutes ces lithographies portent, au-dessus du dessin, à gauche : *1re livn*, et à droite : *Nº 1, 2*, etc., etc.

Au-dessous, à gauche : *Dessiné par Géricault;* au milieu : Paris, *impé par Auguste Bry, rue du Bac, 114*, à droite : *Lithographié par A. Colin.* — Au-dessous du nom de l'imprimeur, le titre, et plus bas, à gauche : *Publié par une Société d'artistes et d'amateurs;* à droite, *chez Leconte, éditeur, boulevard des Italiens, 5.*

On a fait un assez grand nombre de portraits de Géricault. Outre les deux que nous avons déjà mentionnés, nous citerons :

PORTRAIT DE GÉRICAULT UN BONNET GREC SUR LA TÊTE, par M. Léon Cogniet.

PORTRAIT DE GÉRICAULT pendant sa dernière maladie. Il a la tête couverte d'une calotte et appuyée sur un oreiller.

GÉRICAULT. Il est représenté en buste, vêtu d'une veste d'atelier. Il porte une calotte grecque. Son col de chemise est rabattu. Au bas de la page, on trouve un *fac-simile* de son écriture. *Tony Touillon, 1843. Rosselin, éditeur. Lith. Grégoire et Deneux.*

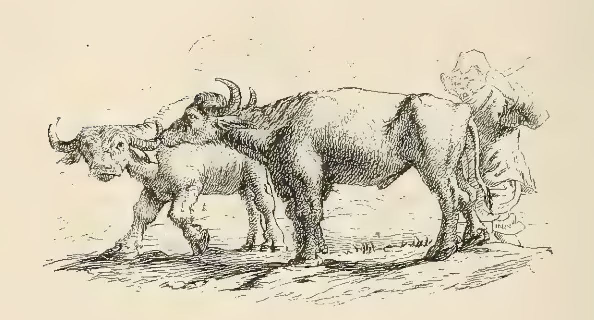
PORTRAIT DE GÉRICAULT. Il a un mouchoir noir roulé autour de la tête. *Lithographie par Vienot d'après H. Vernet. (Lith. de F. Noel.)*

GÉRICAULT. Dans la même pose que celui de M. Colin (voir plus haut). *Lith. de Chabert.*

PORTRAIT DE GÉRICAULT. Dans un ovale. Épreuve d'eau-forte par M. Ch. Demat, 1845. Cette gravure n'a pas été publiée. (Vente Parguez.)

Indiquons encore LA MORT DE GÉRICAULT, d'après le tableau d'Ary Scheffer, lithographiée par Meunier; une eau-forte dans le *Journal des Artistes* de 1841, et une gravure en bois, publiée par le *Magasin pittoresque,* du tombeau de Géricault par Étex.

CHARLES CLÉMENT.



L'EXHIBITION

DE

LA ROYAL-ACADEMY



Les salles consacrées dans les Musées aux diverses écoles qui, à un titre quelconque, ont marqué dans l'histoire de l'art, parlent bien moins nettement à l'esprit que les expositions d'œuvres d'artistes vivants. Les œuvres qu'elles offrent à la curiosité ne sont plus sur le sol qui les a vues éclore; elles retracent des mœurs ou des épisodes auxquels l'optique des temps prête déjà un caractère général. L'accent du pays a disparu. Les angles se sont émoussés et l'esthétique triomphe de nos impressions. Mais dans les expositions d'œuvres d'artistes vivants, même pendant les périodes d'affaissement, les aptitudes d'une race, ses préférences, ses antipathies se traduisent à nos yeux aussi brusquement que s'est traduit à nos oreilles le son des voix lorsque nous avons franchi la Manche. Nous nous sentons vraiment en pays étranger. La beauté revêt d'autres caractères. Notre jugement est sur ses gardes, et il se fait plus impartial.

Avant de faire, cette année encore, notre visite à l'Exhibition de la Royal-Academy, nous avions traversé, sinon étudié à fond le Salon des Champs-Élysées. Nous avions donc provision d'impressions générales toutes fraîches. Connaissant un peu mieux l'art anglais contemporain, nous étions moins en défiance contre nos propres jugements. Est-il besoin d'écrire que notre salon français diffère autant de celui-là que les courses de Chantilly du Derby d'Epsom. Ici comme là, dans l'île ou le ontinent, le prix est bien le même, un triomphe doublant une spécu-

lation, une coupe d'or conquise au bruit des applaudissements, mais combien les voix qui acclament, le soleil qui luit, le paysage qui encadre se séparent par des traits caractéristiques et profonds !

Le moment est proche où chacun de nos lecteurs pourra faire lui-même les comparaisons. La grande exposition internationale de 1867 va nous apporter à Paris les œuvres les plus remarquables produites par les artistes anglais depuis 1855. Notre rôle, après quelques brèves considérations générales, doit se borner à préparer les oreilles françaises à retenir les noms de quelques-uns de nos voisins, en espérant que nos jugements ne seront pas infirmés.

Il semble, à ne considérer que l'histoire politique de l'Angleterre, sa littérature, ses mœurs personnelles, que l'on soit en droit d'attendre de ses artistes contemporains des originalités saisissantes et des œuvres tranchées. Il n'en est à peu près rien, et cet effacement dans la conception ou le rendu est pour moi un sujet d'étonnement et d'interminables réflexions. Je comprendrais que l'on arrivât à ce résultat général dans un pays de tradition monarchique et catholique où l'Académie ferait partie des rouages gouvernementaux, où de jeunes critiques s'exerceraient à crever, au nom du passé, les chefs-d'œuvre de leurs contemporains; mais en Angleterre, où l'individu est habitué à ne compter que sur soi, où la question de patriotisme domine implicitement toute discussion, le cas est plus mystérieux. Il y a eu cependant de ces maîtres en Angleterre : Hogarth était en même temps qu'un moraliste de la plus haute portée et bien moins littéraire qu'on ne l'a dit, un artiste sachant à fond son métier; Gainsborough a peint le portrait avec un sentiment tout différent de Van Dyck auquel Reynolds a tant emprunté; Crome, Constable, Calcott, n'ont point reculé devant l'éloquence sauvage du paysage vrai, et Turner, le grand Turner, a montré, en s'exaspérant à de certains jours jusqu'à l'hallucination, jusqu'à quelle hauteur pouvaient voler les ailes de la fantaisie. La race anglaise est ainsi susceptible de produire des artistes aussi énergiques que ses marins, ses hommes d'État, ses industriels. A quoi tient donc l'atonie qui abat depuis quelques années son école? Tous les gens intelligents que j'ai interrogés m'ont répondu que c'était à la nouvelle constitution sociale. Les titres pouvant se transmettre comme récompense des services rendus au pays, une nouvelle aristocratie a été créée, et c'est l'argent surtout qu'elle représente : la morgue du parvenu qui craint qu'on le discute ou le raille, a remplacé cette hauteur de manières pardonnable au fils de générations dont le passé oblige. Jadis, les grands seigneurs vivaient familièrement avec les

artistes; ils les encourageaient sans les humilier; ils les consultaient; ils étaient plutôt leurs patrons que les acquéreurs de leurs œuvres. Aujourd'hui, l'aristocratie de la houille et du fer fait bâtir des châteaux par des maçons, et, pour les décorer au plus vite, va visiter les expositions, s'enquiert du tableau qui vaut le plus cher et l'achète sans l'avoir regardé. Qu'on ne pense pas que j'exagère. L'ensemble de l'école anglaise semble se courber, plus bas encore que chez nous, devant ce tyran, le Public : le choix des sujets, le mode d'exécution, la conversation des artistes entre eux, tout révèle cette préoccupation finale de la vente et paralyse les plus généreux efforts. Le seigneur Mæcenas de Londres est en ce moment un marchand de tableaux. Il n'est guère de toiles qui sortent directement de l'atelier des artistes. On peut conclure au résultat.

« Pour dire la vérité, les Anglais ne professent en rien la théorie de l'art pour l'art. » C'est un grand historien qui formulait cette remarque il y a quelques années[1], et les faits lui donnent raison. L'esprit anglais se prête mal à la haute analyse. Pour se faire bien comprendre de lui, il faut toujours lui montrer le côté saillant de la chose, ne pas craindre d'insister, d'exagérer même. Ainsi l'a fait par des cris de passion Shakespeare; par des tableaux d'une sincérité brutale, Hogarth; ainsi le font aujourd'hui certains paysagistes qui n'ont gardé de la révolution des préraphaélites, avortée, ainsi que nous l'expliquerons plus loin, qu'un amour exagéré pour le détail. On a banni d'ici, et je ne m'en plains pas pour ma part, les sujets mythologiques et pseudo-historiques : le casque de Bélisaire n'attendrissait personne et la fureur du bouillant Achille émouvait tout au plus ces écoliers de la Reine qui composent et récitent solennellement en présence de leurs professeurs des épigrammes en vers latins. La religion protestante n'admettant ni le culte de la Vierge et des saints, ni les miracles, on s'est trouvé privé de ce qui avait défrayé l'école italienne durant quatre siècles; et, fermer la Légende dorée, c'était retenir sous clef les motifs les plus tragiques et les plus suaves, les plus pittoresques et les plus cosmopolites, clore le terrain le plus propre à placer en présence l'idéal et le réel. Enfin le nu, ce nu rendu chaste et ennobli par l'intention de l'artiste, est plutôt toléré qu'accepté. Les Anglais éprouvant pour les batailles, horribles ou ridicules, une répulsion qui nous semble bien légitime, il ne reste guère à leurs artistes que les

1. *Lettres sur l'Angleterre*, par Louis Blanc; Paris, Librairie internationale, 1866. t. I, p. 56. *Les courses d'Epsom*. Ce livre renferme les tableaux les plus saisissants et les plus variés des mœurs politiques et sociales actuelles de l'Angleterre.

sujets littéraires, les scènes de la vie intime, le paysage et la marine. Eh bien! il ne me semble pas qu'ils tirent de ce domaine encore si vaste tout le parti possible.

Ce qui manque à la moyenne de l'école, ce n'est pas le talent, ce n'est pas la conviction, car nous allons citer à l'instant des hommes aussi distingués par la tendance que par l'éducation; c'est la doctrine, c'est l'audace, c'est la virilité. Le public anglais s'est habitué à ne demander à l'art que son côté purement aimable. Il faudrait le violenter et lui montrer que sous l'épiderme il y a des muscles, sous le front une pensée, dans la poitrine un cœur. Il faut faire entrer en scène un acteur qui soit du même coup robuste et agité par la passion vraie. Ce personnage, c'est la réalité. Depuis qu'on a fait table rase de la peinture académique, le sujet de genre a triomphé : il met en scène, non plus comme au temps d'Hogarth, les drames ou les comédies de la vie humaine, et au besoin des ivrognes, des débauchés abrutis, des filles perdues, des aliénés, des voleurs ou des ministres qui déshonorent leur habit, mais un idéal affadissant de vie superficielle et facile. On a fait seulement semblant de choisir ses sujets dans la vie réelle : mais pour ne pas offenser la délicatesse des misses et des gentlemen, on a débarbouillé les petits paysans, peigné les servantes, baigné les pauvres Irlandais, décrotté les bœufs, lissé les chèvres, tondu les moutons, lustré les chevaux avec des brosses mécaniques et des eaux de senteur. Tout ce qui nous semble déjà maniéré et qui cependant est réel en Angleterre, la verdure des arbres qui n'ont jamais été mutilés, la propreté exquise des villages de certains comtés, l'émiettage de la terre labourée, la langueur des yeux bleus des jeunes filles, l'éclat de leurs joues, la finesse et l'or de leurs cheveux blonds, leur physionomie rêveuse et leur col souple, tout cela qui, répétons-le, est infiniment différent de ce que nous avons d'ordinaire sous les yeux en France, a été poussé à l'extrême ici et est passé en tradition. Aussi cette gaieté des tons, du geste, de l'entourage, gaieté factice et inamovible, finit par troubler et inquiéter. On se demande en passant dans Pall-Mall, devant la vitrine de certains grands marchands, si ce n'est pas une croisée ouverte sur l'une des salles du cabinet illustre de Mme Tussaut, et si l'idéal de la jolie femme, ce n'est point une figure de cire.

Nous comprenons l'objection dans la bouche des gens du monde. On s'explique qu'une société dans laquelle le problème de la misère est posé avec une rigueur dont on n'a guère d'idée en France n'aimera point à retrouver sous ses yeux des plaies auxquelles elle applique en secret tous les adoucissements qu'elle peut; on s'explique aussi qu'une société, en apparence plus aristocratique que la nôtre, c'est-à-dire

divisée en classes plus délimitées, s'abstiendra d'accueillir dans son salon, même en peinture, les balayeurs de la rue ou les marmitons.

L'art pour l'art, formule bonne ou mauvaise du goût pour un absolu supérieur, peut seul aider à vaincre la répugnance pour le côté sordide ou douloureux de la réalité; elle implique en même temps l'affirmation de la supériorité de celui qui crée sur celui qui juge. Mais même en se restreignant à certains sujets qui n'auraient rien de trop inaccessible à la foule, ni surtout de répulsif, ni même de vulgaire, comment ne sont-ils pas au moins émus plus profondément par les côtés absolus, positifs, dans la donnée ou l'aspect, de ce qui les entoure? Quels grands effets de décors que les bords de la Tamise, du pont de Londres à Greenwich, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil! Quels épisodes nationaux, capables de passionner toutes les classes, que les courses, que les régates, que les chasses, et même que le *Rotten-Road*[1] d'Hyde-Parck! Que de motifs variés et pleins de tournure dans ces usines immenses, dans ces forges qui sont les premières du monde! L'étude seule de ces réalités tristes, grandioses, aimables, bouffonnes, pourrait rajeunir, aussi bien du reste sur le continent qu'ici, les écoles modernes énervées par une tradition qui ne répond plus aux mœurs, à la religion, à l'état des sciences ni à l'esprit des peuples. Ainsi Antée, dans les bras d'Hercule, recouvrait sa vigueur lorsque ses pieds touchaient la terre.

Ce que les Anglais ont peint le mieux, tandis qu'ils avaient une aristocratie de race qui se complaisait dans la représentation de ses dignitaires en costume d'apparat et de ses beautés en costume mythologique ou de cour, c'est le portrait. Aujourd'hui encore, ils lui impriment plus de saveur que nos peintres français. Ils s'appliquent moins à ce que nous nommons « le style, » et sacrifient plus à l'éclat du ton et à la liberté de l'attitude. On se rappelle quelle sensation firent à Paris, en 1855, les portraits de sir Francis Grant: cela fut jugé une fenêtre ouverte sur le paysage anglais si fin, si propre et si séduisant, et aussi sur la vie de chasse et de plaisirs des hautes classes. Aujourd'hui, le pinceau du

1. Le Rotten-Road est une large allée sablée, qui va des jardins de Kensington à l'arc de triomphe de Wellington en traversant Hyde-Park. Tout ce que Londres compte d'amazones et de cavaliers s'y donne rendez-vous le matin avant déjeuner, et dans le jour, de une heure à cinq. Ce sont d'interminables escadrons de jeunes femmes sur des chevaux superbes, d'enfants sur des poneys, d'hommes âgés à la mine placide, de jeunes gens en toilette, de jockeys en culotte collante. Un statisticien sérieux affirme y avoir compté, dans le beau moment de la saison, quinze à dix-huit mille personnes à cheval par jour.

nouveau président de l'Académie a peut-être moins de force, mais il excelle toujours à marquer ces nuances qui séparent la bonne compagnie du vulgaire; le portrait de mistress Henrick, dans le parc de Beaumanoir, prête à monter à cheval, restera comme l'un des meilleurs de la manière actuelle de sir F. Grant. — M. Boxall, qui nous avait tant attiré l'an dernier[1], ne nous intéresse pas moins cette année ; malgré l'incertitude visiblement calculée du dessin et de la touche, on ne peut se soustraire au charme de ces physionomies pâles et douces, de ces yeux qui pensent, de ces lèvres qui sont prêtes à laisser passer de graves paroles; ces portraits rappellent par plus d'un côté ceux d'Ary Scheffer. — M. Leighton, sur lequel nous reviendrons ci-après, a, dans le salon d'honneur «East Room, » un portrait de jeune femme, debout, vêtue de taffetas noir, arrangeant des fleurs dans un long cornet de cristal ; à en juger par ses grands yeux noirs, son teint ambré et ses cheveux lissés en bandeaux, on peut la prendre pour une femme du pays « où résonne le *Si* ; » son regard vague et sa bouche sérieuse disent peut-être la mélancolie mal dissimulée de la nostalgie. — Notre compatriote Legros, définitivement établi à Londres, a exposé une excellente étude de jeune femme en buste, presque absolument de profil, ce qui laisse voir les attaches du cou et une oreille fine et rose comme un coquillage. Par une fantaisie familière aux anciens maîtres italiens, il lui a placé dans les mains, qui sont d'une forme superbe, un violon. L'ensemble est d'un ton très-frais et le modelé est très-juste, car malgré l'élévation et l'angle où elle était placée, cette étude ne perdait rien de sa tournure et de sa force. — Le portrait de M. Tom Taylor, par M. H. Fleuss, est énergique, mais il lui manque la distinction du modèle : le peintre ne s'est pas assez souvenu qu'il avait en même temps qu'un solide compagnon un homme d'esprit sous les yeux. — M. Prinsep a eu la bonne fortune d'avoir à traduire les satins brochés de dragons et brodés de jade d'un costume de mandarin : le lieutenant-colonel Charles Gordon, ayant rendu de signalés services à l'empereur de la Chine et pourfendu une masse notable de rebelles, a reçu le grade, le bouton et l'uniforme de mandarin jaune ; cette peinture est destinée à la mess du corps royal des ingénieurs, à Chatam. — M. Herdmann, à l'exemple des peintres du XVIIIe siècle, a mis en action son modèle, M. Wentworth, qui, en costume d'Écossais, est à la chasse dans les Highlands; un garde

1. *Gazette des Beaux-Arts*, livraison de juin 1865. Outre le compte rendu de l'Exhibition, le lecteur trouvera dans cet article des notes sur la Royal-Academy, qui vient de remanier profondément sa constitution.





lui désigne du doigt quelque daim encore hors de portée. — M. Wells a groupé dans un grand tableau, qui rappelle avec plus de fermeté dans le faire les toiles d'Horace Vernet, les tireurs les plus distingués du corps des volontaires. Les attitudes sont naturelles et les têtes intelligentes. M. H. T. Wells ne se livre que depuis peu d'années à la peinture à l'huile, c'est une nouvelle raison pour applaudir à un début aussi remarquable[1]. Il peignait auparavant la miniature, et avec largeur, à en juger par un portrait ou étude de belle jeune femme brune vêtue de noir, exécuté par ce procédé dans des proportions insolites.

Ce que l'on peint le mieux ici, c'est le paysage, et le peintre qui s'y distingue le plus est M. J. C. Hook. Nous avions déjà signalé sa couleur vigoureuse, son dessin énergique, son sentiment robuste de la nature ; il nous faut insister, parce que cette exhibition renferme de lui une œuvre à nos yeux capitale : l'intérieur d'une barque, vu de raccourci, forme l'avant-plan ; trois pêcheurs unissent leurs efforts pour hisser la voile tannée et se suspendent au cordage comme des sonneurs de cloches ; entre le mât et le pli de la voile agitée par le vent, on aperçoit les vagues vertes dont la brise argente la cime et, plus loin, ces mêmes flots qui se brisent au pied d'une falaise. Voilà un tableau qui n'est pas seulement digne de toute louange par des qualités techniques de premier ordre, mais qui se grave dans le souvenir par les qualités plus rares du sentiment : cela sent l'air salin de la mer et chante son rude labeur : « Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien, » tel est le titre de cette forte et simple composition que nous espérons bien revoir en 1867. Le jour où il l'a terminée, M. Hook avait bien gagné le pain de sa journée.

De M. Hook, peintre consommé, académicien et bien en vue, il serait imprudent de passer brusquement à M. Edwards, qui ne peint que depuis peu d'années et jouit du privilége d'être si mal accroché qu'on ne peut guère juger de ses toiles. Mais M. Edwards nous tient beaucoup à cœur, son système surtout, qui est de lutter corps à corps avec la nature, et de ne point s'arrêter au milieu de la lutte. Nous avons vu de lui des études qui nous ont tout à fait étonné. Il s'en exhale je ne sais

1. Pour donner une idée du prix que peut atteindre ici un tableau qui a eu du succès et aussi pour rendre justice au désintéressement de certains artistes, nous dirons que M. H. T. Wells a refusé 62,000 francs de cette toile. Un spéculateur devait le faire graver et le promener de tir en tir. M. Wells a refusé cette offre brillante, parce qu'il tenait à exposer son œuvre et à solliciter ainsi des académiciens le titre d'*associate*.

quelle austérité puritaine. Il rejette la grâce et la coquetterie de la nature, comme des péchés abominables. Une branche l'intéresse plus que le feuillage, sans doute parce qu'elle est un fait plus persistant ; les landes stériles, les falaises inaccessibles des côtes de Cornouailles, la mer qui s'y heurte incessamment en gémissant, les heures du jour où le ciel projette sur l'eau de grands reflets lilas ou jaune paille, tels sont les aspects grandioses ou agités qui le captivent[1]. Les paysages de M. Edwards sont encore marqués d'une sécheresse que la pratique du pinceau assouplira. Tenons-nous à l'eau-forte qui accompagne ces pages. C'est le profil du cap qui surplombe la mine de Botallack, à cinq ou six mille de Lands-End, le Finistère anglais. Victor Hugo, dans une de ses plus profondes études[2], a écrit : « Grâce à ce cap, vous pouvez vous en aller au milieu de l'eau illimitée, marcher dans les souffles, voir de près voler les aigles et nager les monstres, promener votre humanité dans la rumeur éternelle, pénétrer l'impénétrable... » Voilà pour la silhouette, avec les baraques en planches, les poulies, les chaînes, les cordes jetées comme des lianes d'un granit à l'autre. Pour la couleur, il faut observer que ce granit est constamment intercalé avec l'ardoise et la stratification carbonique des autres roches du Cornwall, et que des veinules de métal qui affleurent lui donnent l'aspect bigarré de la peau d'un serpent. Justement, Botallack, au dire des savants, est un mot celtique qui signifie « la demeure du Dieu-Serpent. » Appellation singulière bien faite pour frapper l'imagination d'un artiste et d'un poëte, et lui promettre quelque apparition au milieu du sifflement des machines, du grincement des chaînes qui disparaissent dans les puits obscurs, du grondement amer du flot qui se heurte avec une fatale impuissance! Ici s'arrête le fantastique : le réel, c'est que cette mine, qui s'étend à plus d'un demi-mille sous la mer, produit du cuivre de qualité supérieure; peut-être même la planche sur laquelle M. Edwards dessinait patiemment avait-elle reposé durant de longues suites de siècles dans ce palais du Dieu-Serpent profané par le pic des mineurs.

Puisque nous sommes entrés dans cette petite salle « octagon room, »

1. L'eau-forte que nous publions aujourd'hui donnera l'idée des coins où M Edwards aime à installer son chevalet. Elle est choisie parmi un cahier de trente compositions analogues, variant avec des paysages d'un dessin très-arrêté, qui paraîtront cet automne pour répondre à cette agitation provoquée, parmi les amateurs et les artistes des deux côtés du détroit, par la publication des eaux-fortes de M. Fr. Seymour-Haden. Elles en diffèrent du reste absolument et formeront une curieuse opposition.

2. *William Shakespeare. Son œuvre,* p. 317. Édition in-8°, 1864.

qui a les dimensions et l'obscurité d'un tombeau de famille, et qui est consacrée aux eaux-fortes et aux burins, notons les jolis paysages de M. H. Cole, les intéressants croquis d'arbres de M. Payne, et « un fragment, » c'est le titre au livret d'un croquis de notre ami Fr. Seymour-Haden. C'est moins un envoi qu'une simple carte de visite, qui porte en lettres claires, amusantes, fantaisistes, la signature de l'amateur-aquafortiste : deux ânons arrêtés à l'angle d'un massif d'arbres regardent le spectateur avec une méfiance mal déguisée. A notre avis, Fr. Seymour-Haden eût mieux fait de détacher une de ces pages fortes et colorées qui forment son livre d'*Études à l'eau-forte*, et qui l'ont consacré artiste à Paris comme à Londres. Le public ne comprend pas toujours ces plaisanteries humoristiques.

M. Mason a quelques liens de parenté avec notre Corot. Comme lui il exprime le dessin par la masse et néglige le détail; comme lui il demande à la palette des valeurs colorantes plutôt que des tons locaux; comme lui encore, il veut que l'impression se dégage de l'ensemble du tableau et non de l'épisode. C'est préférer la symphonie à la mélodie, et il arrive souvent que ceux dont l'oreille n'est pas initiée prennent pour un simple prélude ce qui est l'imitation profondément ressentie des vagues harmonies de la nature. M. Mason, qui semble doué d'une âme extrêmement sensible, place souvent dans ses champs, aux lignes simples et s'enlevant sur des ciels très-doux, de petites figures d'enfants ou de jeunes filles d'un maniérisme extrêmement raffiné. C'est un poëme bucolique.

Les « Terrains boisés » de M. J. Linnell aîné sont faits à la manière de ces études que nous trouvâmes dans l'atelier d'Eugène Delacroix. Il aime — ce qui n'est guère imité ici — à rendre ce moment de l'année où la silhouette ronde des chênes et des hêtres rappelle Cybèle tendant à ses enfants ses seins gonflés d'un lait éternel. — M. J. R. Lee nous montre le combat des dernières lueurs du soleil, descendu derrière la colline, avec les premiers rayons de la lune qui se lève; les oiseaux regagnent à tire-d'aile leur perchoir, et la vache appelle son veau en meuglant. — L'*Automne* de M. G. W. Mawley offre une vallée bordée de grands arbres, bien massée, d'une coloration juste et variée.

Nous avons cité avec complaisance les noms des paysagistes qui impriment à leurs œuvres une signature très-lisible. Il y a toute une série, parmi lesquels nous avions remarqué, l'an dernier, M. Brett, qui s'astreint à un rendu très-minutieux. Les tons sont souvent aigres, mais la verdure des arbres, en Angleterre, au moins lorsqu'il m'a été donné de la voir, est beaucoup plus jaune qu'en France. Cette école, qui

à des liens très-étroits avec les aquarellistes, a pour signes distinctifs le soleil traversant les allées d'arbres, les moissons ondulant sous la brise, les prairies que la *scilla bifolia* glace de lilas et de bleu, les nuages surtout, soit qu'ils courent en lourds flocons blancs, soit qu'ils s'allongent en barbe de chat ou s'arrondissent en dos de moutons, soit que les derniers feux du couchant les teignent d'or ou de pourpre ou qu'ils meurent dans le ciel argenté par les premiers rayons de la lune. N'est-ce pas à cette école, bien qu'il ait peint en plein jour une jeune fille assise sur la fougère et les larges pissenlits au milieu des rochers, qu'on doit rattacher M. J. B. Grahame? — On a beaucoup remarqué cette année les débuts d'un jeune Écossais, M. P. Graham, le presque homonyme du précédent. Un orage éclate dans une vallée des Highlands : l'eau qui a coulé sur les déclivités, au milieu des bruyères, bondit et écume, jaune comme si elle sortait d'une cuve de porter; les vapeurs flottent dans la gorge en grosses masses cotonneuses. M. P. Graham a dramatisé sa composition, dont l'équilibre est excellent, et lui a imprimé un caractère de sévère grandeur sans rien sacrifier de la vérité. C'est déjà plus qu'une promesse.

Il n'y a à peu près point de scènes de batailles. Il n'y a guère de scènes de sainteté qu'un *Judas poursuivi par les remords* qui m'a bien l'air d'avoir été ébauché par M. Armitage dans quelque atelier de Paris. La scène historique la plus intéressante est une réduction, malheureusement fort médiocre, de la *Mort de Nelson*, grande fresque peinte par M. Maclise dans la salle de la Reine, au Parlement. C'est le pendant du *Soir de la bataille de Waterloo*, qui est la peinture d'histoire la plus originale et la plus nationale que nous ayons vue en Angleterre. Ces deux fresques et celles de MM. Herbert, Horsley et autres, qui ornent le même palais, doivent être quelque jour, pour la *Gazette*, l'objet d'un travail à part.

La plus aimable peinture, dans le genre sérieux, est celle de M. Leighton, des *Jeunes fiancées de Syracuse portant en procession des bêtes fauves au temple de Diane*. Un passage de la deuxième idylle de Théocrite lui a fourni, sinon le sujet, au moins le prétexte; c'est lorsque la femme, qui fait des incantations pour ramener à elle son amant, chante qu'elle l'avait aperçu pour la première fois en courant voir défiler un cortége : « La Canéphore Anaxo allait au bois sacré d'Artémis au milieu d'un cortége d'animaux, parmi lesquels se trouvait une lionne. » La composition se déploie en frise : entre les jeunes filles qui se massent par

JEUNES FIANCÉS DE SYRACUSE (FRAGMENT D'UN TABLEAU DE M. LEIGHTON).

groupes de deux, de trois, de quatre, tenant dans leurs bras de jeunes tigres qui jouent et se débattent, ou menant en laisse des lionnes, l'œil s'attarde sur des oliviers, des orangers, des lauriers-roses et s'arrête à la ligne bleue de la Méditerranée: des hommes, des jeunes garçons, sont vus à mi-corps sur le premier plan. La coloration est suave, claire et montée, les plis retombent parallèles comme les tubes d'une flûte champêtre, les gestes sont à demi emprisonnés dans cette rêverie marmoréenne que l'antiquité imposait à ses bas-reliefs sacrés. Les têtes sont belles et charmantes à la fois. C'est un type très-curieux de la beauté idéale au point de vue anglais. M. Frédéric Leighton a beaucoup voyagé, beaucoup étudié, beaucoup comparé. Mais il sait dégager avec beaucoup de franchise ce qu'a excité en lui l'admiration des écoles italiennes et il le formule en parfaite connaissance de cause et sans pédantisme. M. Frédéric Leighton représente donc ici l'esprit de tradition et les doctrines de la jeune école académique. Son avenir est brillant. Il est déjà « associate; » nul doute qu'il ne pénètre prochainement dans le cénacle, car ici l'Académie ne refuse point d'infuser du jeune sang dans ses vieilles veines. Par un de ces coups hardis qu'enseigne seule la pratique des mœurs parlementaires, pendant que nous étions à Londres, elle a subitement reconquis le terrain qu'elle avait semblé perdre dans ces dernières années. Elle s'est mise, en faisant galamment des concessions que réclamait l'opinion publique, au-dessus des attaques de ses ennemis; elle a étendu indéfiniment le nombre des « associates, » leur a accordé le vote dans les élections, a supprimé les limites d'âge et s'est publiquement excusée sur le manque de place, de l'offense involontaire qu'elle faisait à des artistes dont elle avait accepté les envois en ne les exposant pas tous. M. Fr. Leighton, lorsqu'il y entrera, y représentera avec infiniment de distinction les aspirations vers l'art classique.

Les académiciens d'ici ne sont point gens farouches et atrabilaires. Ils sont plutôt, comme disaient nos pères, « amis d'une douce gaieté. » J'en atteste M. Frith, qui ne hait pas les épisodes réjouissants, et a, cette année, mis en scène cet oncle Tobie et cette entêtée veuve Wadman, que Leslie avait déjà empruntés à Sterne; ils discourent en stratégistes consommés: elle, connaissant l'art de l'attaque, lui, ferré sur celui de la défense. Malheureusement, la scène, si piquante dans le livre, est devenue, sous le pinceau de M. Frith, froide et maniérée. — M. Phillip a surpris, dans quelque *posada* espagnole, un prêtre gras et rubicond, qui, en contant des gaudrioles à des commères, qui riaient à belles dents, allumait sa cigarette au feu d'un *brasero*.

M. Horsley sait toucher avec tact la corde du sentiment familial: il



DÉPART POUR LA PROMENADE, PAR M. HORSLEY.

y mêle un sourire tiède comme un baiser maternel. Ce que je préfère dans son œuvre, ce sont ces jeux d'enfants, dont sa propre famille lui fournit les blonds et roses modèles. Le *Départ pour la promenade*, qu'il a autorisé la *Gazette* à reproduire, montre tout l'esprit qu'il imprime à ces riens qui tiennent tant de place dans la vie. Un autre tableau de M. Horsley, un jeune messager qui, en attendant une réponse de la dame du château, ne perd pas son temps auprès de la cameriste, offre un effet de soleil remarquable. Ses œuvres sont très-vivement disputées, et je le conçois sans peine : elles reproduisent de petits drames intimes, où le sentiment est tempéré par la malice, et elles sont peintes avec plus de simplicité et plus de fermeté que la plupart des autres. — M. Thomas Faed a exposé son morceau de réception, une jeune nourrice qui donne les premiers soins à l'enfant qu'on vient de lui confier. C'est une des peintures les plus solides de toute l'exhibition, les panneaux et les toiles péchant en général par l'absence de pâte. — Sir Edwin Landseer, que tous nos lecteurs connaissent au moins par les gravures faites d'après ses œuvres et par le Salon de 1855, compose des scènes d'animaux, où la prétention dépasse souvent la mesure, et avec une mollesse de pinceau qui énerve jusqu'au sentiment du dessin. Nos animaux français sont plus francs et plus simples. Il ne s'en est pas tenu là cette année. Sa *Prière de lady Godiva*, qui parcourt toute nue sur un cheval la ville de Murcie, est moins que médiocre. Mais son âge, ses succès passés le placent au-dessus de la critique. Sa main, visiblement affaiblie, ferait mieux de jouir d'un repos loyalement gagné.

Le succès de l'exhibition est sans conteste pour cet aimable et gai tableau de genre que M. Calderon intitule plaisamment « Sa très-haute, noble et puissante Grâce. » On ne saurait composer et peindre avec plus d'intelligence et de naturel. Nos lecteurs voient ci-contre la donnée. Combien est comique le sérieux de cette petite poupée monarchique qui passe, d'un pas de reine de féerie, devant cette cour cocasse groupée dans une belle galerie. Les tons à la fois tièdes et forts de la tapisserie qui garnit la muraille servent d'ingénieux repoussoir aux tons de chairs qui sont tout à fait distingués. — M. Yeames nous fait assister à la réception par la grande Élisabeth des ambassadeurs français après la Saint-Barthélemy. C'est du Delaroche un peu appauvri. — Il y a ici tout un groupe d'artistes que l'on appelle « les Écossais, » et qui sont d'une grande, d'une trop grande habileté de main; il répond à ce que nous désignons à Paris par « l'école de Dusseldorf. » Nous n'en médisons pas, mais nous y arrêtons sans grand plaisir, parce que leurs œuvres ne s'élèvent, en général, guère au-dessus d'une grande vignette coloriée.



TRÈS-HAUTE, NOBLE ET PUISSANTE GRACE, PAR M. CALDERON.

M. Orchardson, dans un tableau intitulé l'*Histoire d'une existence*, est à nos yeux celui qui le représente avec le plus d'élégance, avec M. E. Nicol; celui-ci a peint avec beaucoup d'aplomb un jeune polisson qui, par une question captieuse, jette l'esprit de son maître d'école dans un océan d'incertitudes. — M. J. Pettie nous raconte, mais c'est un peu en style de journal illustré, qu'en plein moyen âge on arrêtait les pauvres vieilles femmes sous prétexte de sorcellerie.

Le choix que nous faisons dans nos notes n'est excusable que par le manque d'espace. Notre papier blanc diminuant à vue d'œil, il faut nous restreindre à de plus brèves indications encore. M. Watts, un artiste d'un grand talent, n'a envoyé qu'une très-petite figure, une *Téthys* qui sort de l'onde, et laisse ruisseler sur son corps mince et nerveux ses longs cheveux blonds et les perles liquides de l'Océan. — M. Pointer, élève de M. Gleyre, absorbé par une composition compliquée, n'a pu se faire représenter que par une petite servante égyptienne. — M. Lewis est un amateur qui s'exerce avec constance, et son *Étude de Vénitienne* marque un grand progrès sur une petite scène exposée l'an dernier. — Notre compatriote Fantin avait envoyé des *Fleurs et des Fruits;* M. Daubigny un *Effet de nuit* qui a été acquis pour un beau prix par le portraitiste Wells le jour même de l'ouverture; M. H. Lehmann, le portrait de monsignor Gabriel.—M. Legros, dont les débuts avaient été si remarqués à Paris, a fait, tout en modifiant sa manière quant à l'effet, un grand pas en avant; autant qu'on peut juger d'une peinture accrochée à une hauteur désespérante, son *Martyre de saint Étienne* renferme des morceaux de nu du modelé le plus ferme et d'un dessin plus serré que tout ce que renferme l'exhibition.

Nous avions l'intention de consacrer quelques pages au mouvement préraphaélite; mais malheureusement les préraphaélites ne donnent à peu près plus signe d'existence. Ni M. Rosetti, qui est le grand pontife, ni M. Hunt, ni M. Millais, qui sont les assistants, n'exposent plus. Je ne crois pas qu'on régénère une école en remontant puiser aux sources, à quelques stations de l'histoire qu'on les choisisse. L'esprit de l'école romaine, bien ou mal compris, peut être aussi fécond ou aussi nuisible que celui de l'école vénitienne. Ce n'est pas parce que les frères Bellin vivaient de 1425 à 1515 que leurs œuvres livreront des oracles plus sûrs que celles de Raphaël, qui vécut de 1483 à 1520. Mais sans entrer dans une discussion technique, il est incontestable que les préraphaélites ont réagi utilement contre ce que l'enseignement avait de trop dogmatique, et qu'ils ont cherché à jeter dans l'école anglaise deux éléments qui lui faisaient complétement défaut : l'émotion et l'étude naïve de la nature.

Les caricaturistes, l'auteur entre autres, dans le *Punch*, d'une parodie en cinq épisodes intitulée : « *A legend of camelot* [1], » les caricaturistes ont pu faire toucher au doigt l'abus des femmes pâles, aux yeux caves, aux mâchoires carrées, aux chevelures rousses et exorbitantes; faire rire des hommes à la silhouette archaïque, des fleurs qui regardent avec des yeux humains, des murailles dont on compte les briques et des paysages aux perspectives chinoises, il n'en est pas moins vrai que les œuvres des préraphaélites gardent un charme étrange et pénétrant. En étudiant le Giorgione et le Titien, ils ont saisi le secret de cette lumière du soir qui jette d'impalpables poussières d'or dans la campagne, alors que des fluides mystérieux viennent aussi brûler les cœurs : c'est l'heure où la Joconde est tombée en rêverie...; l'heure où Léda, troublée, écoute dans les roseaux de l'Eurotas s'approcher son divin amant...

Un très-jeune artiste, M. Leslie fils, a peint dans cette donnée une *Clarisse Harlowe* qui marche sur les bords d'un ruisseau, dans l'allée d'un parc, au moment où le soleil descend derrière les massifs de marronniers, elle lit une lettre de Lovelace, sans doute, qui fait rougir sa joue et bondir son sein. — M. A. Moore s'embarque au même port, mais va visiter de tout autres pays : il compose des scènes antiques un peu dans le goût de M. Hamon; mais au lieu de types bouffis et chlorotiques, il copie tous ces beaux plis mouillés qui moulent le sein ou les flancs des Parques du Parthénon, et il s'inspire des sveltesses des terres cuites de la Cyrénaïque. M. A. More est un nom qu'il faut noter : c'est le nom d'un artiste jeune, travailleur, convaincu et déjà robuste. Une grande composition qui a pour titre la *Sulamite* indique encore de l'indécision dans l'arrangement d'un ensemble, mais une volonté bien déterminée de fuir la banalité.

La sculpture est à peu près absente. Quand on descend dans ces caves, où, selon *Punch*, l'Académie se livre en grand à la culture des champignons et au perfectionnement du rhumatisme, on entrevoit bien, au milieu d'une obscurité savamment calculée, quelques morceaux de marbre qui imitent vaguement des groupes ou des bustes; mais il ne faut pas trop insister, on éprouverait bien des mécomptes. — Sir Edwin Landseer, avec un aplomb imperturbable, a exposé un épisode de chasse vraiment comique : un cerf en plâtre colorié, tenant tête à deux chiens

1. Cette suite de charges, dessinée avec infiniment de goût et d'esprit, et gravée sur bois avec une couleur et un effet inconnus à nos publications courantes, est d'un Français, M. Du Maurier. C'est une imitation bouffonne d'un poëme de la Table ronde, *Messire Gawaine*, ou la Vengeance de Raguidel.

en plâtre non moins coloriés, pris à mi-pattes dans une glace qui imite l'eau. Cela pourrait servir de dessus de table pour un repas de Saint-Hubert dans un « salon de cent couverts. » — Avec quelques bustes bien exécutés par M. Adams, par le baron Marochetti et par M. Durham, nous citerons le buste de Richard Cobden par M. A. Megret; c'est une œuvre de style, bien composée, naturelle et tranquillement pensive; on m'affirme, de plus, que la ressemblance du grand économiste est parfaite.— La duchesse de Castiglione-Colonna, ou, si l'on veut respecter un anonyme que le succès a trahi, le sculpteur Marcello a envoyé un moulage en bronze de sa *Gorgone*, dont l'effet décoratif est digne d'un maître de la Renaissance.

Les Anglais, peuple pratique avant tout, ont bien compris que la sculpture répondait peu à leur tempérament et à leurs mœurs. Ils ne s'y livrent donc guère que pour représenter en buste leurs hommes d'État. On ne voit point, comme chez nous depuis quelques années, sévir la maladie de la statue ou de la fontaine monumentale. Il faut les en louer. Qu'ils recueillent leurs forces pour donner à leur école de peinture plus d'accent et plus de sincérité.

Je sens bien que, puisque l'Angleterre est la nation qui voyage le plus, qui lit le plus, qui collectionne le plus, si elle s'en tient à la donnée d'art que nous avons constatée, c'est que cela procède d'un raisonnement bien établi. Mais il faut que le « bien faire » y prenne une place plus large. Il faut surtout, car l'un est intimement lié à l'autre chez tous les maîtres, qu'ils s'exercent aussi au « bien penser. » C'est de l'émotion fécondée par l'étude que procède le Beau suprême de toutes les grandes époques. C'est par ce conseil que je terminerai ma revue, certainement bien incomplète, de l'Exhibition de 1866. Je redouterais d'ailleurs que l'on crût que j'aie voulu un seul instant m'ériger en pilote. Je ne suis qu'un humble passager qui s'estime trop heureux de raconter ici quelques scènes du voyage qu'il va faire annuellement à Londres. L'équipage de l'école anglaise est intelligent et aguerri. S'il laissait par hasard s'attarder le vaisseau, il y a en Angleterre des critiques autorisés qui, mieux qu'un étranger, si bien disposé qu'il fût, lui diraient vers quel pôle il faut tendre.

PHILIPPE BURTY.



TESTAMENT OLOGRAPHE DE BENOIT CAGLIARI

PEINTRE, FRÈRE DE PAUL VÉRONÈSE [1]



1598, 1er mai, à Venise.

TESTAMENT DE MOI BENOIT, SOUSSIGNÉ.



u nom de la Très-Sainte Trinité. L'an 1598, le premier mai [2].

Par le présent écrit, fait en forme de testament, et comme si le notaire et les témoins étaient présents, quoique rédigé de ma main et selon mon inspiration, moi, Benoît, frère de feu messire Paul Cagliari, et, comme lui, fils de messire Gabriel, je déclare vouloir satisfaire ma conscience en acquittant, autant que je puis et dois le faire, les obligations que je me sens envers Dieu et envers ma famille, tandis que je me trouve libre de toute souffrance, et, par la grâce divine, sain d'esprit et de corps. En conséquence, je recommande d'abord mon âme à l'infinie miséricorde de Dieu, lui demandant pardon de tous mes péchés, et priant la très-sainte Vierge, mère du Christ, fils de Dieu, ainsi que tous les saints et saintes, de solliciter ma grâce auprès de la divine Trinité, et d'obtenir du Dieu des chrétiens mon salut éternel, par les mérites de sa passion et de sa mort.

Disposant de mes biens en tant qu'il est en mon pouvoir, j'ordonne que madame Hélène, ma belle-sœur, et messire Gabriel, son fils et mon neveu, soient mes exécuteurs testamentaires, en se conformant à ma

1. Le testament de la propre main de Benoît Cagliari est rédigé en vénitien.
2. L'original porte ces mots : « Del 1598, il primo Mazo del 1598. Primo Genaro. »

volonté et à celle de Charles, frère du dernier et mon neveu, qui était d'avantager les filles de madame Lucrèce Allabardi, ma nièce, à leur mariage ou à leur entrée en religion, de manière que chacune d'elles reçoive alors une somme de deux cents ducats, y compris ce qu'elles pourront recevoir honorablement d'un autre côté. A madame Lucrèce, je laisse une subvention annuelle de vingt ducats, soit pour ses besoins, en cas de gêne, soit pour le loyer de sa maison, et je veux que cette rente lui soit payée. A chacune des filles de sa sœur Virginie, il sera donné, au moment de leur mariage, vingt ducats, pour l'amour de Dieu; et aux filles des fils de mes frères, au moment de leur mariage, il sera donné trente ducats pour chacune, si elles sont restées toujours jeunes filles de bonne réputation, et cela pour la première fois seulement qu'elles se marieront; autrement, elles seront exclues de ma succession. Leur mariage devra avoir lieu le plus tôt et le plus promptement possible, eu égard toutefois à la convenance des deux parties, afin qu'elles s'acquittent de bonne heure d'une obligation si importante, et qu'elles en soient libérées.

Quant à tout le reste de la fortune que je me connais, je le laisse à ladite dame Hélène et à messire Gabriel, son fils et mon neveu, lesquels auront l'usufruit de la totalité leur vie durant : dans le cas où madame Hélène serait la première à décéder, je veux et j'ordonne que messire Gabriel reste maître absolu de tout mon avoir, avec la charge de distribuer les dots ci-dessus désignées, si elles ne le sont pas encore; et que Dieu l'en laisse jouir en même temps que du sien en toute prospérité et avec sa grâce. Mais si, contre le cours naturel des choses, sa mère lui survivait, elle en serait propriétaire conjointement avec les héritiers de son fils, dans le cas qu'il en eût; s'il n'en avait pas, je veux qu'elle soit maintenue dans la possession des biens que son mari, mon frère, conformément à la loi, a laissés à son fils, ainsi que dans celle de sa dot, de manière qu'elle puisse librement disposer de sa fortune comme il lui plaira.

Mais, dans la part qui me revient, quelle qu'elle soit ou puisse être, il sera tenu compte, le cas échéant, des deux mille ducats que j'ai donnés en dot à madame Victoire, afin qu'elle puisse demander sa légitime dans la succession de son père. Ce qui resterait de mon bien, si de fâcheux accidents survenaient, serait distribué aux plus pauvres de mes proches, savoir aux fils et aux filles de messire François, de messire Antoine, de madame Cassandre ou de madame Laure, mes défuntes sœurs, dans la proportion qui serait jugée convenable par des personnes sages et consciencieuses; je n'entends pas cependant qu'on leur fasse un sort défi-

nitif, mais qu'on les aide suivant le cas et le moment. Que chacun ait la libre propriété de sa portion et puisse en disposer à son gré, suivant sa raison et sa conscience, sauf toutefois les obligations de secourir et de doter les jeunes filles nommées ci-dessus, selon que l'occasion s'en présentera, avec loyauté et sincérité.

Le présent acte sera donc mon dernier testament, et devra être exécuté conformément à ma volonté.

Je veux être enseveli à Saint-Sébastien, et conduit au tombeau par un cortége de prêtres, de quatre jésuites, des enfants de l'hôpital de la Pitié et des autres, selon l'usage. On donnera à tous avec générosité l'aumône voulue, et on fera également une aumône aux Révérends Pères de Saint-Sébastien, afin qu'ils prient pour moi et qu'ils célèbrent la messe des morts. Je veux encore qu'il soit fait un jubilé et un pardon pour le salut de mon âme; car j'ai confiance dans les prières du clergé, et je crois que Dieu a mis à sa disposition ces trésors de miséricorde pour le bien des âmes qui pensent en avoir besoin et qui les demandent.

Moi, Benoît, frère de messire Paul, beau-frère de madame Hélène, son épouse, et oncle de messire Gabriel, son fils et mon neveu, j'ai écrit de ma propre main le présent.

Testament fait par moi, Benoît susnommé, auquel j'ajoute ce qui est écrit sur une autre feuille par messire Venturin.

(*Au dos est écrit en latin :*)

« Ceci est le testament de l'illustre peintre Benoît Cagliari, fils de feu « Gabriel, écrit de sa main, comme il l'a affirmé.

« 1598, 27 mai. Le testament ci-dessus a été publié dans la maison « même du testateur, en présence d'un grand nombre de parents, recon- « naissance faite du cadavre. » (*Ce qui suit est en vénitien.*)

Écrivez, messire Venturino, ce que je vais vous dicter, pour donner la dernière main au testament que j'ai commencé de ma propre main sur le folio précédent et daté de 1598; et commencez ainsi :

J'ordonne que, selon les circonstances, il soit remis un secours de cinquante ducats à mon neveu, sire Pierre, fils de feu messire François, mon frère, en autant de fois que le jugera à propos mon neveu Gabriel, et à titre de pur don gratuit. Et si ledit sire Pierre, par mauvaise intention ou par petitesse d'esprit, voulait susciter un procès comme il a tenté de le faire autrefois, j'entends qu'il soit privé de cet avantage, que je lui assure par pure bonté.

En outre, je veux que Jean-Baptiste, en récompense de sa fidélité et de son dévouement à mon service, reçoive à son départ un don de tableaux, de dessins et de reliefs, d'une valeur de vingt-cinq ducats.

A Marguerite, pour sa fidélité et ses bons et loyaux services, je veux qu'il soit donné, outre ses gages et les cadeaux qui lui ont été faits, un supplément de dix ducats.

De plus, je tiens quitte messire Charles, mari de feu dona Camille, de la dette qu'il avait contractée envers moi.

Moi, Benoît, susnommé, je confirme tout ce qui précède.

(*Au dos du second feuillet est écrit en latin :*)

« Ceci est le codicille de l'illustre peintre Benoît Cagliari.

« 1598, 27 mai. Le codicille ci-dessus a été publié dans la maison « même du testateur, en présence d'un grand nombre de parents, recon- « naissance faite du cadavre. »

DE MAS-LATRIE.



CHEFS-D'ŒUVRE DES GRANDS MAITRES

REPRODUITS EN COULEUR PAR F. KELLERHOVEN

D'APRÈS DE NOUVEAUX PROCÉDÉS

Texte par Alfred MICHIELS. — Paris, DIDOT et Ce, éditeurs, 56, rue Jacob, 1865, In-folio maximo; figures.



ORSQU'AU commencement de ce siècle parut la célèbre *Iconographie grecque et romaine*, tout était préparé pour accomplir cette belle et grande publication. Depuis la renaissance des lettres et depuis la naissance de la critique moderne, le zèle ainsi que les recherches des savants, des artistes, comme aussi des littérateurs, s'étaient portés exclusivement vers l'antiquité grecque et romaine. Les textes, proprement dits, avaient été le premier, le principal objet de ces investigations. La critique des monuments vint ensuite. L'archéologie se forma en marchant de pair avec l'étude de l'art lui-même. Visconti succédait immédiatement aux Montfaucon, aux Caylus et aux Winckelmann. Toute une légion d'artistes, disciples fervents de l'Antique et doués personnellement de la plus haute valeur propre ou individuelle, se trouvaient prêts, pour dessiner les monuments avec toute l'aptitude et tout le talent désirables. Parmi ces auxiliaires d'élite, qu'il suffise de nommer l'illustre M. Ingres. La gravure sur cuivre, sobre et grave, le grand burin français des Édelinck et des Audran, tenu ou continué par la main des Massart et de tant d'autres, en fut le digne interprète. L'*Iconographie*, commencée dans les dernières années du premier empire, se termina vers 1826.

Entre cette époque et le moment où nous écrivons, quarante années se sont écoulées. Quels sont ces *chefs-d'œuvre des grands maîtres*, qui forment le sujet de l'importante publication à laquelle est consacrée la présente notice? Ce titre seul et l'explication qu'il appelle disent assez le notable changement qui s'est opéré depuis cette période, dans la préoccupation des esprits, en ce qui concerne l'histoire de l'art. Ces *chefs-d'œuvre* sont les productions de l'art gothique, de la peinture gothique, si dédaignés à l'époque où florissaient les Montfaucon, les Winckelmann et les Visconti. Et les auteurs de ces œuvres, naguère si négligées, sont publiquement désignés aujourd'hui à l'intelligence des amateurs, sans autre commentaire, sous le titre de *grands maîtres !* Nous ne contredirons pas, pour notre part, à l'*affirmation* remarquable qui résulte de cette *prétermission*.

Ajoutons seulement un dernier trait comparatif. Les *chefs-d'œuvre des grands maîtres* ont aujourd'hui les mêmes éditeurs qu'eut jadis l'*Iconographie*. Le promoteur

de ce beau livre est M. Ambroise Didot, à la fois libraire, auteur, bibliophile et amateur. De même, pour constater un fait analogue et parallèle, de même M. Victor Le Clerc que vient de perdre l'Institut, après avoir publié dans sa jeunesse les œuvres de Cicéron et collaboré à la *Bibliothèque latine*, de même M. Victor Le Clerc, disons-nous, avait consacré à l'*Histoire littéraire du moyen âge* les dernières veilles de sa longue carrière et les dernières ardeurs de son infatigable activité.

Un grand changement, en effet, s'est opéré dans les esprits depuis la publication de l'*Iconographie*. L'Antiquité demeure et demeurera toujours l'objet d'un culte légitime. Mais, à cet égard, la grande moisson est faite et l'érudition n'a plus qu'à glaner. L'Antiquité, pour nous, est semblable à ces grands édifices qui ornent nos villes et que l'édilité actuelle se borne à entretenir et à conserver.

Depuis quarante ans, et c'est justice, le mouvement des esprits studieux s'est dirigé vers nos propres antiquités, vers nos origines immédiates. Pour ce qui est des arts et des monuments, leur étude a également *suivi* celle des textes. Mabillon et Du Cange nous ont révélé, comme des hiéroglyphes, les mystères de notre passé. Ils ont été les Champollion de la diplomatique, de la paléographie et de la science historique du moyen âge. Mais ces illustres fondateurs et toute l'école des Bénédictins ne nous ont pas initiés à la connaissance critique des monuments. L'archéologie du moyen âge est née de nos jours.

En même temps qu'elle se créait des sectateurs et des adeptes, cette science nouvelle a dû aussi se créer comme un appareil matériel et spécial. Vers 1807, (au moment où Visconti nous léguait ce testament de l'archéologie classique), l'Allemagne, à qui nous devions déjà les caractères mobiles, nous donnait la lithographie. Senefelder a été, pour l'art moderne, un autre Gutenberg. Sur la pierre lithographique le crayon court et glisse, comme sur le papier même de l'album ou de l'atelier. Le graveur sur cuivre est pour le peintre un drogman : à tout dessinateur, la lithographie offre un instrument direct, dont il apprend sans peine à se servir. C'est un organe ou un serviteur plus prompt, plus leste, plus économique et plus familier, plus intime. Aussi la lithographie est-elle devenue chez nous, non-seulement l'organe de la fantaisie, de la charge et de la caricature; mais l'interprète aujourd'hui peut-être le plus employé du génie moderne de l'art. A côté des dessins de Carle Vernet, de Devéria, de Géricault, de Decamps, de Gavarni, de Daumier, il faut compter les services qu'elle a rendus sous la main des Strixner, des frères Boisserée, des Rosini et de bien d'autres.

D'un autre côté, l'Art et l'Industrie, après avoir été unis intimement durant la période du moyen âge, puis brouillés et désunis depuis la Renaissance par suite de véritables préjugés et de malentendus, l'Art et l'Industrie se sont réconciliés dans une nouvelle union. Le signal ou du moins le signe de cette réconciliation a été donné par un livre remarquable qui a paru de nos jours : *de l'Union des Arts et de l'Industrie*, par le comte de Laborde, 1856. Ce livre, plein de science et de goût, de vues aussi justes qu'ingénieuses, a eu cet honneur de susciter contre lui une seule protestation, que nous oserons comparer à celle des docteurs de Salamanque contre Christophe Colomb. M. de Laborde avait publié les bans de cette union, de ce mariage. Nous en avons vu célébrer les noces, l'an dernier, avec un éclat et un succès dignes d'une semblable fête, dans l'Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Le rapprochement est de nouveau consommé. Il portera ses fruits.

La science moderne a également prêté aux arts de représentation son utile et puissant concours. La gravure, au XVIIIe siècle, s'était approprié la magie de la couleur.

On connaît les beaux pastels imprimés de Leblond, les vifs et spirituels tableaux de Debucourt. A son tour, la lithographie a opéré la même conquête; elle est devenue la chromo-lithographie.

Nous arrivons ainsi à M. Kellerhoven qui a été, en France, l'un des plus habiles propagateurs de cet art nouveau. Le *Moyen âge et la Renaissance* de Séré, diverses publications spéciales contiennent, à cet égard, les états de service de M. Kellerhoven.

La récente production dont il est le principal auteur, et qui fait l'objet de cette notice, se compose des tableaux ci-après énumérés :

1° L'*Adoration des Mages,* par Étienne Lothener (Meister Stephan), de Cologne; ouvrage daté par habitude de 1410 ; mais qui doit être d'une vingtaine d'années, au moins, plus moderne;

2° *La déposition de la Vierge,* par Fra Angelico da Fiesole, du musée de Florence, vers 1440;

3° *Saint Bernard écrivant la vie de Jésus-Christ sous la dictée de la Vierge*, par Filippino Lippi, vers 1460; église de la Badia de Florence;

4° *Le mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, par Memlinck, 1479; hôpital Saint-Jean de Bruges;

5° *Le baptême de Jésus-Christ,* par le même, 1485 ; Académie de Bruges;

6° *Le Christ descendu de la croix,* par Quintin Massys vers 1500; musée d'Anvers.

Nous ferons tout d'abord à ce programme un reproche. Ce programme est cosmopolite et non exclusif : à merveille! Mais la France doit-elle pousser l'abnégation jusqu'à s'exclure elle-même? Maintenant que Jean Fouquet et ses œuvres sont redevenus de notoriété publique, il y avait, pour les éditeurs français, plus qu'un devoir de patriotisme à remplir, en lui accordant la place qu'il mérite. Insérer dans ce recueil quelqu'un de ses portraits historiques, si ce n'est quelques-unes de ses admirables miniatures, aurait eu pour effet de communiquer à cette *première série* de reproductions un attrait de plus; attrait aussi neuf que légitime. MM. les éditeurs ont commis là *plus* qu'une *iniquité*..., ils ont commis une *faute!*

Cela dit, nous reconnaissons que les autres spécimens sont choisis avec goût et ntelligence. Ils composent un assortiment d'exemples variés, et d'autant plus instructifs.

L'exécution est splendide ; je veux dire opérée avec toute la largeur d'établissement, tout le luxe, toute la conscience et le soin imaginables. Cependant l'occasion se présente ici, pour nous, de dire à la chromo-lithographie son fait, et d'énoncer notre avis motivé à son égard, comme destinée à être, après l'estampe, après la gravure en couleur, l'interprète de la peinture. Des spécimens ci-dessus énumérés, aucun n'est à notre portée immédiate. Rapprocher la copie de l'original, pour les comparer synoptiquement, nous est impossible. Nous ne pouvons donc conférer ces reproductions qu'avec nos souvenirs, avec nos impressions de voyageur.

La *chromo,* pour l'appeler par son petit nom d'atelier, est assurément une conquête intéressante. Mais sa véritable destination, son domaine légitime et naturel, ne nous sont pas encore bien clairement révélés. Nous ne l'avons vue jusqu'ici exceller nulle part. Elle manque à la fois de profondeur pour les ciels, de transparence pour la lumière ou les tons d'eau, et d'énergie pour les empâtements ou reliefs. Elle ne rend franchement ni l'aquarelle, ni l'huile. Elle a des voiles sombres et sourds qui ensevelissent le jour, la forme et la couleur. La gouache des miniatures et les diverses ou

divers *tempere* qui ont précédé la peinture à l'huile, ne se retrouvent pas en équivalents dans ses traductions.

L'emploi de l'or, surtout, présente dans les produits, dans les essais, de peinture imprimée sur pierre, que nous avons étudiés jusqu'à ce jour, une défectuosité remarquable.

On sait le rôle important, multiple, radieux que joue ce *métal*, comme on dit en blason, dans l'émaillerie, dans l'enluminage des maîtres incunables. Chez le frère Angélique, par exemple, l'or chante toute une gamme de tons, depuis le grave jusqu'au pointillé, au diapré le plus aigu, le plus lumineux. Il est alors mobile comme une roue de rayons; éblouissant. Cimabue et ses successeurs, dans toute la chrétienté, ont employé quelquefois l'or sur l'or simultanément, en *accord*, ou par manière de *repoussoir*. Eh bien, rien de plus fade jusqu'ici et de plus maussade que les ors, verts ou jaunes, toujours plats, toujours ternes, de la chromo-lithographie!

Telles étaient les difficultés contre lesquelles M. Kellerhoven avait à lutter. Il les connaissait mieux que personne. On peut aisément s'en apercevoir au courage avec lequel il est allé droit aux obstacles, à l'effort prodigieux qu'il a fait pour en triompher. Nous ne pensons pas que le robuste lutteur, que l'éminent artiste, ni que son art lui-même, aient dit encore leur dernier mot; mais nous croyons pouvoir affirmer que ces planches surpassent en perfection tout ce qui a été fait à notre connaissance jusqu'à ce jour.

Les notices de ces magnifiques images sont dues à la plume exercée de M. Alfred Michiels. Cet écrivain a fait ses preuves dans un genre où il a eu, depuis, de nombreux émules ou imitateurs. Mais il a su y conserver un rang personnel qu'il s'est acquis dès son entrée dans la carrière. Au surplus, l'historien de la *peinture flamande et hollandaise* réimprime en ce moment une œuvre dont la première édition a été épuisée par un long et légitime succès. Les deux premiers volumes de cette édition nouvelle sont sous nos yeux, et le premier contient des préliminaires étendus[1]. Dans le second volume qui vient de paraître, l'historien et le critique entre *in medias res*. Nous ne tarderons pas à l'apprécier publiquement et à rendre à l'auteur, d'après notre sentiment, toute la justice qui lui est due.

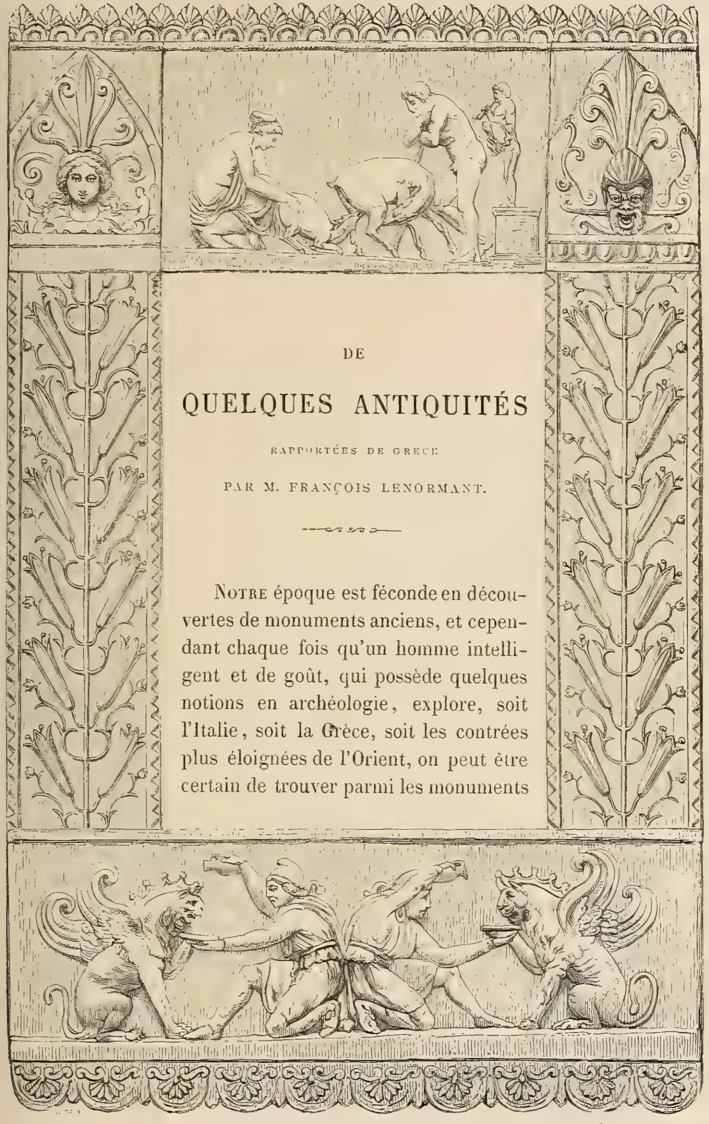
A. VALLET DE VIRIVILLE.

1. Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cᵉ, 1865, 1866, in-8°.



Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.



DE

QUELQUES ANTIQUITÉS

RAPPORTÉES DE GRÈCE

PAR M. FRANÇOIS LENORMANT.

Notre époque est féconde en découvertes de monuments anciens, et cependant chaque fois qu'un homme intelligent et de goût, qui possède quelques notions en archéologie, explore, soit l'Italie, soit la Grèce, soit les contrées plus éloignées de l'Orient, on peut être certain de trouver parmi les monuments

qu'il a recueillis des objets d'un grand intérêt, qu'on les considère au point de vue de l'art ou bien qu'on y recherche un intérêt scientifique.

M. François Lenormant a déjà fait quatre voyages en Grèce; il sait et il parle la langue harmonieuse des Hellènes, et comme archéologue depuis longtemps il a fait ses preuves. Chargé d'une mission par S. M. l'Empereur, M. Lenormant est parti de Paris, au commencement du mois de mars, avec la commission scientifique chargée d'examiner les phénomènes volcaniques qui depuis quelque temps se manifestent dans la baie de l'île de Santorin, au centre de l'Archipel. M. Lenormant a copié un nombre considérable d'inscriptions grecques, et de plus il a rapporté de son voyage une collection précieuse et remarquable d'antiquités. Admis un des premiers à voir et à étudier cette collection, j'ai voulu en signaler l'importance au public en donnant dans cette *Gazette* une description sommaire, mais suffisante, des pièces qu'elle renferme; toutes sont dignes de fixer l'attention, car toutes, à divers degrés, offrent des motifs pour l'étude et pour la curiosité. Rien de plus instructif, en effet, que de pouvoir examiner des monuments antiques dont l'origine est authentiquement constatée.

I.

TERRES CUITES.

Les figurines de terre cuite de travail véritablement grec sont encore peu nombreuses dans nos collections. Ces monuments fragiles qui ont traversé des siècles ont un attrait particulier, car on peut les considérer comme la première expression de la pensée de l'artiste, et sous ce rapport les terres cuites, bien plus que les œuvres de la sculpture, nous initient à ce qu'il y a de plus intime et de plus secret dans l'art. Aussi quelle liberté, quelle spontanéité dans ces figures d'argile, si simples, si naïves souvent, que tout artiste imbu des vrais principes du beau ne peut se lasser d'admirer! Mais à côté de ces figurines qui nous révèlent les beautés les plus pures, les plus incontestables de l'art hellénique, nous trouvons d'autres figurines d'un travail grossier, à peine ébauchées, premiers essais de cet art qui, commençant par imiter les œuvres des peuples de l'Asie, parvint avec lenteur et par degrés, vers le milieu du ve siècle avant notre ère, à la perfection la plus grande, la plus sublime que jamais le génie des hommes ait pu atteindre.

Jusqu'à ce jour, ce sont les tombeaux des environs de Naples et

d'autres localités de la Grande Grèce ou bien de la Sicile qui ont fourni le plus grand nombre des figurines d'argile, conservées dans nos musées; cependant on connaît déjà des terres cuites de travail grec qui nous viennent de la Cyrénaïque et surtout de la Cilicie, où l'on a recueilli des fragments de figurines aux environs de Tarse et de Tortose : terres cuites délicieuses, dont on peut voir des spécimens nombreux et variés au musée du Louvre. Il n'est pas question ici, bien entendu, ni des terres cuites fabriquées à Alexandrie vers les derniers temps de la domination des Ptolémées ou à l'époque de l'empire romain, ni des terres cuites étrusques, monuments d'un art tout différent, ni des statues, figurines, bas-reliefs et autres objets formés de la même matière et de travail romain qu'on possède en grande quantité.

Les terres cuites de travail grec offrent un intérêt singulier. Ce ne sont pas, pour la plupart, de ces figures banales de femmes drapées, de danseuses, de bacchantes, de génies ailés, de Victoires, telles qu'on en rencontre dans les hypogées de la Grande Grèce : souvent les terres cuites grecques joignent à la beauté de l'exécution un autre intérêt, celui d'offrir des sujets mythologiques.

Les terres cuites rapportées par M. Lenormant ont été trouvées sur divers points du continent grec et dans les îles de l'Archipel, à Athènes, Corinthe, Thèbes, Tégée, Thespies, Égine, Anaphé, Théra.

Parmi les figurines trouvées à Athènes, on remarque tout d'abord une charmante danseuse, drapée, avec un voile sur la tête qui couvre la partie inférieure de son visage, à la manière des femmes de l'Orient [1]; puis une bacchante couronnée de lierre et vêtue d'une tunique coloriée en bleu. A côté nous voyons une de ces figures de femmes auxquelles on a donné le nom d'*Ériphyle*, sujet souvent reproduit par les artistes anciens, ayant les bras enveloppés, et semblant cacher sous les plis de son péplus un objet qu'on a regardé comme pouvant être le célèbre collier pour la possession duquel la femme d'Amphiaraüs trahit son mari. Nous remarquons encore une femme assise sur un fauteuil exécuté séparément; par malheur, les bras manquent à cette figure, d'une grâce et d'une naïveté charmantes. Vient enfin une femme assise sur un quadrupède, figure fragmentée, d'un mouvement plein de grâce. L'animal qui sert de monture à cette femme est trop mutilé pour qu'il soit possible de décider si l'on doit reconnaître ici Europe ou une bacchante sur le taureau, Hellé ou Érigone sur le bélier.

1. Quelques figurines de terre cuite offrent cette particularité. Sur un vase peint où l'on voit les amours de Vénus et d'Adonis, une femme, ayant la figure couverte d'un voile, paraît à une fenêtre. Voir *Élite des Mon. céram.*, t. IV, pl. LXVI.

Au nombre des terres cuites de Corinthe je citerai deux poupées à bras et jambes mobiles. Ces jouets d'enfant représentent *Vénus*. L'une est de style archaïque et porte sur la tête la fleur *pæderos*, espèce de liliacée; l'autre, qui appartient au beau style, tient dans la main un miroir et porte sur la tête une colombe. Le culte de Vénus était célèbre à Corinthe; il n'est donc pas étonnant que jusque dans les jouets destinés à l'amusement des enfants on ait cherché à reproduire l'image de la déesse. Une autre figure fort curieuse de la même provenance est celle d'un acteur avec tête mobile recouverte d'un masque. On voit sur quelques vases peints des acteurs tout à fait semblables; la plupart du temps les scènes dans lesquelles ils figurent ont un caractère comique et souvent licencieux.

Les terres cuites trouvées à Thèbes n'ont rien d'attrayant pour les yeux : ce sont, avec un cheval travaillé sans art, et de l'époque la plus archaïque, qui a tout à fait l'aspect de nos bons-hommes de pain d'épice, trois figurines de style très-ancien, représentant une déesse en forme de cône ou de bétyle, les bras étendus. Ces figurines sont plates et grossières, mais très-curieuses comme objets d'étude. Elles portent une couronne élevée; de grandes boucles d'oreilles rondes pendent jusque dans le cou. Une de ces figurines a la tête ornée d'un diadème, une autre a un disque placé devant la couronne élevée. Maintenant, s'il s'agit de donner un nom à ces déesses, on peut penser à *Harmonie*, forme héroïque d'Astarté, plutôt qu'à Vénus.

La ville de Tégée, en Arcadie, a fourni plusieurs figurines de Cérès d'un travail fort ancien, par conséquent rude et grossier. Ces figurines, plates et vêtues de tuniques qui vont en s'élargissant vers le bas, ont de grands pendants d'oreilles ronds et des colliers auxquels sont appendues des bulles de diverses grandeurs. Près de quinze cents de ces sortes de figurines ont été trouvées dans les environs de Tégée [1], ce qui annonce que le culte de Cérès avait de nombreux dévots dans la contrée [2]. A côté de ces idoles primitives sont rangées deux figurines assises, de la même provenance, représentant également Cérès d'un caractère grave et sévère. La déesse est assise sur un trône; sa tête est surmontée de la couronne élevée ou *cidaris*, enrichie de rosaces; d'une main elle tient un pli de l'ampéchonium qui recouvre sa tunique talaire. Une particularité qui mérite d'être signalée distingue une de ces figurines : c'est la tige de pavot avec la fleur épanouie qui s'élève de terre entre les jambes de la

1. *Nuove Memorie dell' Instituto di corrispondenza archeologica*, p. 72 et suiv.
2. Paus., VIII, 44, 5.



CORÉ-DESPŒNA.

Terre cuite trouvée à Tégée.

déesse et vient se poser sur ses genoux, montrant au milieu de la fleur la tête de pavot fortement caractérisée.

A la suite des images de Cérès viennent plusieurs figurines d'initiées à ses mystères, ayant sur le bras gauche le petit cochon de lait, animal particulièrement consacré à la grande déesse d'Éleusis. Une de ces initiées porte sur la tête une hydrie [1], et M. Fr. Lenormant a fait voir, dans une autre occasion [2], les rapports qui existent entre les femmes hydrophores et les mystères. Ces figurines d'initiées diffèrent essentiellement par le travail et par la pose des nombreuses figurines de cette espèce qu'on rencontre dans la Grande Grèce et en Sicile, et particulièrement à Pæstum et à Camarina. Quelquefois c'est Cérès elle-même qui porte le petit cochon. Il faut sans doute joindre à la même série de représentations une hydrophore dans une pose des plus élégantes portant son vase sur la tête. Déjà en 1860, M. Fr. Lenormant avait rapporté de Grèce plusieurs figurines en terre cuite représentant des hydrophores; ces figurines avaient été recueillies dans les environs de Mégare. On connaît un nombre assez considérable de vases peints qui représentent des jeunes filles allant chercher de l'eau à la fontaine.

Notre attention est ensuite attirée par une autre terre cuite de Tégée; c'est une tête de femme travaillée à l'ébauchoir. Ce fragment a ceci de remarquable : c'est que ce n'est pas une pièce fabriquée au moyen d'un moule, comme la majeure partie des terres cuites anciennes. On reconnaît ici le modèle à la main et les traces irrécusables du travail exécuté à l'ébauchoir.

Mais la pièce capitale parmi les terres cuites de Tégée, et peut-être dans toute la collection de M. Lenormant, est une tête plus grande que demi-nature ayant appartenu à une statue. Cette tête, d'un travail admirable, représente une jeune fille voilée avec des épis dans les cheveux, telle qu'est figurée Coré sur les médailles de Syracuse et de Cyzique. Comme cette tête a été trouvée à Tégée en Arcadie, nous croyons qu'on doit y reconnaître la *Coré-Despœna* (Δεσποίνη) particulièrement vénérée dans cette contrée [3]. Je ne connais guère de statue grecque de terre cuite, et certes la tête que nous avons fait graver avec le plus grand soin est un morceau capital au point de vue de l'art. C'est une œuvre qui remonte aux plus beaux temps de la Grèce.

Thespies a fourni un contingent considérable à la collection de

1. Une figurine semblable a été publiée dans les *Nuove Memorie dell' Instituto archeologico*, pl. VI, n° 6.

2. *Monographie de la Voie Sacrée Éleusinienne*, p. 137 et suiv.

3. Paus., VIII, 37, 6.

M. Fr. Lenormant. Citons d'abord deux grandes figurines qui représentent *Ganymède* portant un coq sous le bras gauche et ayant la chlamyde roulée autour du bras droit. La particularité la plus saillante de ces figures au point de vue de l'archéologie est l'abondante chevelure frisée, ornée d'une couronne de myrte, qui leur donne un aspect tout à fait étrange. Nous ne retrouvons pas cette coiffure dans une troisième figurine qui représente également *Ganymède*, mais avec les cheveux courts donnés d'habitude aux éphèbes. M. Lenormant a rencontré une dizaine de répétitions de ce dernier type dans les collections particulières d'Athènes. Elles viennent toutes de Thespies, et cette multiplication des images de Ganymède dans la cité béotienne ne saurait être sans rapports avec le culte d'Éros, dont elle était en Grèce le principal centre [1]. Les vases peints montrent souvent des éphèbes portant des coqs ou les recevant en présent [2]; l'Amour porte quelquefois pour attribut cet oiseau [3], et Suidas [4] parle d'une statue placée à l'Acropole d'Athènes, et qui représentait un bel éphèbe se précipitant la tête en bas et tenant sous chaque bras un coq. Cette statue rappelait le souvenir d'une histoire arrivée à deux jeunes gens, Mélitus et Timagoras, histoire dont on peut lire les détails dans Pausanias [5].

Voici maintenant *Coré* debout, tenant la fleur, le *damatrion*, de la main droite et relevant de la gauche sa tunique, geste familier aux figures de *Spes* (l'Espérance) chez les Romains. Les cheveux de la déesse sont abondants, frisés et coloriés en rouge, sans doute pour être dorés. Elle a la *cidaris* sur la tête. Deux fragments d'autres figures de grandes dimensions et d'un très-beau style retracent encore l'image de la fille de Cérès, tandis qu'une statuette, entière et curieuse par son sujet, nous montre *Tyché* ou la *Fortune* debout, relevant la tunique de la main droite, les bras enveloppés.

Une très-jolie figurine non cuite, mais simplement séchée au soleil, représente *Coré* les bras enveloppés et la tête ornée d'un diadème. On reste confondu en pensant qu'un objet aussi fragile ait pu traverser vingt ou vingt et un siècles pour arriver jusqu'à nous ! Une autre statuette, cuite cette fois, offre encore l'image de *Coré* ayant l'ampechonium par-dessus la tunique talaire, la tête entourée d'un diadème. Cette figurine est d'un

1. Paus., IX, 27, 1.

2. Voir entre autres exemples mon *Cat. Durand*, nº 665. — Roulez, *Choix de Vases peints du Musée d'antiquités de Leyde*, p. 50 et suiv.

3. *Élite des Mon. céramographiques*, t. IV, pl. XLIX.

4. *Voc.* Μέλιτος, Ἄτεγκτος et Ἀτέραμνον.

5. I, 30, 1. — Cf. Ælian., *ap.* Suid., *l. cit.*

style sévère et tenant des écoles archaïques. Il faut encore citer une hydrophore portant le vase sur la tête, figurine des plus gracieuses, et une femme debout à laquelle nous ne saurions assigner de nom particulier, le sein droit découvert, digne de l'étude des artistes pour le mouvement charmant de sa draperie.

Nous avons réservé pour la fin la plus belle terre cuite de la collection, trouvée aussi à Thespies, un *Hermès criophore*, statuette de 33 centimètres de hauteur. Cette gracieuse figurine, du style le plus classique et en même temps de la réalité la plus vivante, est d'une conservation admirable. Elle représente un jeune homme vêtu de la chlæna et coiffé du casque de cuir (κυνῆ), coiffure propre à Hermès. Sous son bras gauche, il porte un jeune bélier dont on aperçoit la corne recourbée. La chlæna rattachée sur l'épaule droite laisse à nu le bras qui retombe pendant le long du corps.

Thespies est dans le voisinage de Tanagra, où l'on célébrait tous les ans, au dire de Pausanias [1], une fête en l'honneur d'Hermès. Le plus bel éphèbe de la ville, représentant le dieu, portait sur ses épaules un jeune bélier vivant et faisait le tour des murs, accompagné d'une pompe religieuse. M. Conze a publié, il y a huit ans, dans les *Annales de l'Institut archéologique* [2], une statuette semblable trouvée à Tanagra, et conservée dans la collection de M. Xanthopoulos à Athènes. Seulement la statuette de Tanagra semble être un peu plus grande que celle dont nous mettons ici le dessin sous les yeux du lecteur. M. Conze indique 38 centimètres, et ajoute que dans la main droite elle porte un strigile, assertion qui me semble très-contestable.

On possède quelques représentations de l'*Hermès criophore* ou porte-bélier. La plus classique est celle où le dieu porte le bélier sur les épaules, absolument de la même façon qu'est représenté le Bon Pasteur dans l'art chrétien. C'est ainsi que Calamis avait figuré le dieu dans son temple chez les Tanagréens [3]. D'autres fois, et c'est le cas présent, le dieu tient sous le bras l'animal qui lui est consacré [4].

1. IX, 22, 2.
2. Tome XXX, pl. o et p. 347 et suiv.
3. Paus., IX, 22, 2.
4. On peut voir, sur les représentations de l'Hermès criophore, l'article déjà cité de M. Conze dans le XXXe volume des *Annales de l'Institut archéologique*, p. 347 et suiv., un article de M. Beulé dans la *Revue archéologique* de 1862, t. V, p. 361 et suiv., et un travail de M. W. Vischer dans les *Nuove Memorie dell' Instituto archeologico*, p. 405 et suiv. La petite statue de marbre de la collection Pembroke est évidemment une copie de l'œuvre de Calamis. Voir Clarac, *Musée de sculpture antique*

Thespies, enfin, est encore la patrie d'une statuette de petite fille tenant le céras et l'œnochoé. Cette gracieuse figurine a un caractère ravissant, les traits expriment toute la jeunesse enfantine d'une petite fille de huit à dix ans.



HERMÈS CRIOPHORE.

Terre cuite trouvée à Thespies.

Les terres cuites trouvées à Thespies ont une particularité commune dans leur fabrication, particularité qui les distingue de celles de toutes

et moderne, pl. DCLVIII, n° 1545 b. — K. O. Müller, *Denkmæler der alten Kunst,* t. II, pl. XXIX, n° 324. — Voir aussi une coupe peinte dans l'*Élite des Monuments céram.,* t. III, pl. LXXXVII.

les autres localités de la Grèce : c'est l'énorme trou d'évent placé par derrière, qui occupe presque tout le dos des figures.

C'est d'Égine que viennent les images archaïques et tout à fait remarquables de *Déméter-Damia,* assise sur un trône, ayant sur la tête la couronne élevée ou *cidaris* coloriée en rouge, et de *Coré-Auxésia* debout, qui porte également sur la tête la *cidaris* rouge, bordée de bleu. Sa tunique, recouverte d'un ampechonium, est relevée par une bordure bleue; elle tient la fleur du *damatrion* de la main droite, et la grenade peinte en rouge, de la gauche.

Je donne les épithètes de *Damia* et d'*Auxésia* à ces deux figures qui représentent les grandes Déesses, car c'étaient là les noms qu'on leur attribuait spécialement chez les Éginètes[1]. Une particularité qui se présente, si je ne me trompe, pour la première fois, c'est une inscription peinte en blanc sur le dossier du trône de Déméter : on y distingue assez bien trois à quatre lettres : $\frac{\text{I A}}{\text{K E}}$ et des traces de quelques autres, de manière que l'on peut conjecturer avec quelque probabilité que l'inscription devait se lire : Μελια[2] ανεθηκε. Un masque votif de la même localité, par ses traits et sa bouche grimaçante, rappelle tout à fait le caractère des sculptures des frontons du fameux temple d'Égine, conservées à la glyptothèque de Munich.

Les terres cuites qui viennent de l'île d'Anaphé ont une teinte rouge qui rappelle les terres cuites fabriquées, en très-grand nombre, à Alexandrie vers les derniers temps de l'époque gréco-macédonienne et sous l'empire romain; mais elles sont beaucoup plus remarquables sous le rapport du travail. L'une nous montre Télesphore enveloppé et coiffé du cuculus[3], l'autre Vénus, avec son voile enflé par le vent, assise sur le cygne.

De Santorin, M. Lenormant a rapporté une figure de Vénus nue, les bras croisés sur la poitrine, qui rappelle, par son style, les anciennes idoles babyloniennes. La tête manque.

Mais comme œuvre de l'époque primitive où l'art de la Grèce était encore tout à fait asiatique, la pièce la plus curieuse qu'il nous ait jamais été donné de voir est une brique estampée que rapporte également notre jeune et savant collaborateur; au centre est figurée la *Diane Persique* ailée, vue de profil, les regards tournés à gauche, tenant dans chaque

1. Herodote, V, 82, 85. — Cf. K. O. Müller, *Æginetica,* p. 170.

2. Ou un autre nom finissant en ια, comme Λαμια, Δαμια, Αρια, Ροδια, Βαλια, etc.

3. Un bronze curieux qui représente le fils d'Esculape est conservé dans la collection Thorwaldsen, à Copenhague. Voir Panofka, *Asklepios und die Asklepiaden,* pl. VI, n° 5. Berlin, 1846.

main une oie. Aux quatre angles sont des rosaces et entre ces rosaces trois annelets. Les rosaces sont absolument identiques aux ornements de cette espèce que l'on voit sur les briques [émaillées de Ninive et de Babylone[1]. Et quant à la déesse, on ne saurait mieux faire que de la rapprocher de celle que nous montrent certains vases peints de style asiatique et aussi des coupes étrusques noires à reliefs[2].



DIANE PERSIQUE.

Brique estampée trouvée à Mycènes.

M. Lenormant a ramassé lui-même ce fragment, à peine enfoui dans le sol, derrière la célèbre porte des Lions à Mycènes, monument qui remonte à une époque des plus reculées; on peut même, sans témérité, songer à l'âge héroïque, et en rapporter la construction aux temps d'Atrée et d'Agamemnon[3]. La brique estampée est du même âge et, sans contredit, un des plus anciens spécimens de l'art grec, tout empreint encore, je l'ai déjà dit, de l'influence des écoles de l'Asie. On comprend la joie

1. *Annales de l'Inst. arch.*, tom. XIX, pl. N.

2. Micali, *Storia degli aut. pop. italiani*, Atlas, pl. LXXIII. Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1854, pl. LXI — LXIII.

3. Les travaux récemment exécutés aux abords de la porte des Lions, en 1862, par MM. Bœtticher, Curtius et Strack, pour en mouler les sculptures, ont produit des deplacements de terre et de pierres. Voir *Arch. Zeitung*, 1865, janv., p. 1 et suiv.

de l'archéologue qui trouve lui-même un reste aussi respectable de l'antiquité; comme son cœur devait palpiter en retirant de la terre cette brique qui, comme art, n'offre rien de séduisant, mais comme ancienneté nous fournit un renseignements des plus curieux et des plus instructifs.

II.

VASES DE THÉRA.

Les vases que l'on trouve dans l'île de Santorin, l'ancienne Théra, appartiennent à l'époque la plus ancienne, et sans exagération, comme je



VASE DE THÉRA.

l'ai dit déjà dans cette *Gazette*[1], on peut en faire remonter la fabrication à dix ou même à douze ou treize siècles avant l'ère chrétienne.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1863, p. 265.

M. Fr. Lenormant a rapporté trois grands vases de cette espèce et un petit. Ordinairement ces sortes de vases ont deux anses : un de ceux rapportés par notre voyageur en a trois. Ils sont formés d'une terre blanchâtre et n'ont pour toute décoration que des zones, des chevrons, des cercles concentriques, des zigzags, des grecques ou méandres; ces ornements sont d'un noir brun ou d'une teinte orangée[1]. Le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale et le musée du Louvre possèdent quelques spécimens de ces très-anciennes fabriques. Mais aucun des vases de Théra que l'on connaît jusqu'à présent n'atteint les dimensions d'un de ceux que rapporte M. Lenormant.

III.

VASES PEINTS A FOND BLANC.

Les vases peints qu'on trouve à Athènes sont presque tous des lécythus à couverte blanche, sur laquelle sont tracés des dessins au trait, quelquefois relevés par les couleurs les plus riches, les plus éclatantes et les plus variées. Ces dessins sont souvent exécutés d'une manière négligée : mais on y retrouve toujours cette grâce, cette élégance qui distinguent l'art attique. Les lécythus rapportés par M. Fr. Lenormant sont enrichis par les dessins les plus purs, les plus gracieux qu'il soit possible d'imaginer. Ils sont au nombre de dix, chiffre considérable, quand on songe que les grands musées n'en renferment, la plupart du temps, que deux ou trois spécimens.

Un lécythus ravissant, et d'une conservation parfaite, est celui qui montre deux jeunes filles debout, dessinées au trait et revêtues de tuniques talaires de couleur brune. Entre les deux personnages est un calathus rempli de laine. La jeune fille à gauche du spectateur présente des deux mains un fil à sa compagne, qui le reçoit d'une main, tandis que de l'autre elle tient un alabastron. Près de la tête de la première est une inscription, tracée de gauche à droite : ΛΑΒΕ, *prends*, qui semble être en rapport avec l'action. Faut-il voir dans cette charmante composition, d'une simplicité admirable, une scène d'intérieur, deux jeunes

1. Voir A. Brongniart et Riocreux, *Description méthodique du musée céramique de Sèvres*, pl. XIII. Paris, 1845, in-4°. — Ces mêmes ornements se voient sur des fragments de colonnes trouvés près des murs de construction cyclopéenne de Mycènes. Voir *Expédition scientifique de Morée*, tom. II, pl. LXX.

filles occupées de soins domestiques, par exemple des préparatifs pour le tissage d'une étoffe? Rappelons-nous ce que nous avons dit ailleurs[1] : que plus l'étude des vases fait des progrès, plus on est porté à reconnaître que le plus grand nombre des sujets se rattachent aux idées religieuses et mythologiques. Les scènes les plus vulgaires en appa-



LÉCYTHUS TROUVÉ A ATHÈNES.

rence sont des sujets religieux, ou du moins ont quelques rapports avec la religion. Je n'hésite donc pas à voir ici deux nymphes fileuses. M. Fr. Lenormant[2] a publié relativement à ces nymphes, dont le culte se rattache aux mystères, une inscription des plus curieuses, découverte à la porte d'Athènes, sur la Voie Sacrée d'Éleusis. Mais les nymphes fileuses se confondent avec les redoutables déesses qui président à la vie et à

1. *Catal. d'une Collection de vases trouvés en Étrurie*, p. 75. Paris, 1837.
2. *Monographie de la Voie Sacrée Éleusinienne*, p. 86.

la destinée des hommes, les Parques, représentées au nombre de deux dans quelques monuments[1]. Aussi la scène dessinée sur ce charmant vase montrerait dans la série des sujets funéraires.

Un autre vase de la même espèce nous montre un éphèbe vêtu d'une chlamyde, coiffée de la causia, et tenant une lance, près d'une stèle surmontée d'une large palmette. A côté nous admirons un grand lécythus à fond blanc et dessins au trait noir, dont la peinture retrace *Diane*, armée de l'arc, qui verse le nectar à *Apollon*, lequel tient la phiale et la lyre. Les sujets où paraissent des divinités sont extrêmement rares sur les vases de l'Attique. Presque toujours ce sont des sujets funéraires, des parents qui viennent apporter des offrandes et faire des libations sur les tombeaux. Cependant on connaît quelques autres sujets, comme Charon dans sa barque, faisant traverser le Styx aux ombres[2] et je me rappelle avoir vu à Athènes, en 1841, dans la collection de M. Skene, un petit lécythus sur lequel était peint Hercule combattant contre le triple Géryon.

Les lécythus étaient les vases funéraires par excellence, et Aristophane en parle dans une de ses comédies[3].

Un quatrième, dans la collection de M. Lenormant, montre deux femmes auprès d'une stèle. Celle de droite est debout ; elle est vêtue d'une tunique à couleurs nuancées; l'autre est assise, et tient un petit oiseau. On dirait que c'est un jeune oiseau à peine éclos de l'œuf. Faudrait-il chercher dans la présence de cet oiseau une idée de renaissance, de nouvelle vie? On connaît plusieurs lécythus athéniens qui, parmi les offrandes destinées aux morts, montrent de petits oiseaux, entre autres deux colombes, dans les mains d'un éphèbe, ou un petit oiseau posé sur le doigt d'un éphèbe debout auprès de la stèle funèbre[4]. Ce qui est remarquable, c'est que dans cette dernière peinture on voit de plus une hirondelle qui est venue se reposer sur le faîte du monument. L'hirondelle, messagère du printemps, je l'ai dit ailleurs[5], est le symbole de l'âme, aussi bien que l'oiseau à tête humaine, et rappelle des idées de rénovation et de renaissance.

Il serait fastidieux pour le lecteur de décrire l'un après l'autre ceux de ces vases qui n'offrent que le sujet ordinaire des offrandes funèbres.

1. Voir *Annales de l'Inst. azel.* 1856, p. 84. — Cf. Paus., X, 24, 2.
2. Stackelberg, *Die Græber der Hellenen*, pl. XLVII et XLVIII.
3. *Eccl.* 996.
4. Stackelberg. *Die Graber der Hellenen*, pl. XLVI. — Cf. *Élite des Mon. céram.*, t. IV, p. 236.
5. *Nuove Memorie dell' Instituto archeologico*, p. 121.

Dans un tel sujet, il est bien difficile de donner des noms aux personnages. Cependant, lorsque c'est un jeune homme et une jeune fille, on peut expliquer la représentation par *Oreste* et *Électre* auprès du tombeau de leur père. Un vase, connu depuis longtemps, précise en effet cette scène tirée des poëtes tragiques, par une inscription ('Αγαμέμνων) tracée sur la stèle[1].

La grandeur des proportions donne un intérêt tout particulier, dans la collection dont nous nous occupons, à un lécythus sur lequel on voit un tombeau en forme d'édicule auprès duquel se trouvent un homme barbu et drapé, et une femme assise. C'est au contraire le style et la conservation des peintures qui font le mérite d'un autre monument du même genre où sont représentés un jeune homme casqué, assis, et un homme barbu, debout, vêtu d'un ample manteau bleu. De grandes herbes croissent au pied de la stèle qui est au centre.

Signalons enfin un grand lécythus enrichi de quatre figures peintes de diverses couleurs : deux femmes, un éphèbe et un homme barbu. Au centre, comme toujours, est la stèle.

IV.

BIJOUX.

Nous avons fait dessiner ici un bracelet d'or, composé d'imitations des hectés de Mitylène faites à l'époque romaine et montées avec de petits grenats.



BRACELET D'OR TROUVÉ EN ÉPIRE.

Je signalerai ensuite une grande *bulle* d'or, décorée d'un bas-relief au repoussé représentant un Bacchant dansant, puis un bracelet d'or jadis incrusté de pâtes. Ces trois objets ont été trouvés dans un même tombeau, en Épire, auprès de Janina. Enfin citons encore une bractéate d'or décorée d'une tête de Jupiter, trouvée à Santorin.

1. Millingen, *Vases grecs*, pl. XIV.

V.

OBJETS DIVERS.

L'industrie du verre, poussée si loin chez les anciens, n'est représentée, parmi les objets que rapporte M. Lenormant, que par un char



MIROIR GREC, TROUVÉ A CORINTHE.

mant petit vase de couleur bleue, décoré de reliefs qui figurent des touffes de palmier alternant avec des feuilles d'acanthe. Le travail de ce verre rappelle tout à fait les verres à reliefs coulés provenant de Syrie, que M. de Longpérier [1], et plus récemment encore M. Lenormant, dans ce recueil même [2], attribuaient à l'industrie des Juifs.

1. *Bull. arch. de l'Athenæum français*, 1856, p. 4 et p. 15.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1866, p. 227.

En fait de sculptures de marbre, la collection renferme une tête de jeune homme, d'un très-beau travail, les yeux fermés, trouvée dans les ruines du temple d'Apollon Astéaltas, à Anaphé. Faut-il voir ici *Endymion* endormi, ou bien aurions-nous sous les yeux la représentation d'un jeune homme aveugle? Ce serait alors un *ex voto* consacré au dieu de la santé pour obtenir la guérison du malade.

La statue jadis possédée par M. Alby, consul de France à Santorin, et vendue, il y a trois ans, à la Russie sous le nom de la *Muse de Santorin*, statue qui provenait aussi du temple d'Apollon, à Anaphé, était également une statue votive représentant une femme guérie par le dieu. Dans cette statue, l'enflure d'une des mâchoires retraçait, sans être assez exagérée pour porter atteinte à la beauté de la figure, la nature de l'affection morbide qui avait donné occasion de faire le vœu.

Une autre tête de marbre est, m'a-t-on dit, enduite de stuc et de couleurs. Mais je n'ai pu la voir, parce qu'elle n'était pas encore déballée.

Citons encore une figurine plate en marbre représentant la Vénus Asiatique. Si ce n'est pas une œuvre des colons phéniciens qui furent les premiers habitants de Théra, elle a été faite sous leur influence directe. Des figurines semblables, où les formes humaines sont à peine indiquées, ont été trouvées dans plusieurs îles de la Grèce, à Paros, Délos, Naxos, Milo, Amorgos, Anaphé, etc.[1]

Nous avons hâte de terminer cette énumération déjà trop longue, et cependant il nous faut signaler encore une pièce vraiment de premier ordre. C'est un miroir en forme de boîte avec son couvercle sur lequel sont représentés *Silène* ivre, couronné par une Ménade, et *Éros* ailé. Les miroirs grecs sont très-rares. Celui que nous avons sous les yeux appartient aux derniers temps, et cependant le sujet est traité avec toute la finesse et la grâce de l'art hellénique. Ce miroir provient de Corinthe.

M. Lenormant a aussi rapporté deux cent onze petites plaques de plomb, portant des noms propres en caractères grecs archaïques, et certes ce ne sont pas là les objets les moins intéressants de sa collection. Ces plaques trouvées toutes ensemble dans une même urne à Styra, dans l'île d'Eubée, paraissent avoir été destinées au tirage au sort des citoyens qui étaient appelés à remplir des fonctions judiciaires.

J. DE WITTE.

1. Voyez Thiersch, *Uber Paros und parische Inscriften*. Munich 1834. — Gerhard. *Kaust der Phœnicier*, pl. IV. Berlin.

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

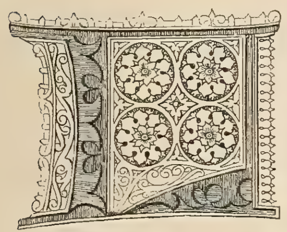
— · —

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE.

XIV

LE CARACTÈRE DE LA TOUCHE,
C'EST-A-DIRE LA QUALITÉ DE L'EXÉCUTION MATÉRIELLE, EST POUR LE
PEINTRE UN DERNIER MOYEN D'EXPRESSION.



A touche est en peinture à peu près ce qu'est dans l'écriture la calligraphie. Certains observateurs délicats ont cru possible de découvrir la physionomie morale d'une personne d'après la physionomie de son écriture, et en cela ils sont allés sans doute beaucoup trop loin ; mais on ne saurait nier non plus qu'il n'existe un secret rapport entre la main qui conduit la plume et l'esprit qui conduit la main. Autant nous paraissent insipides ces paraphes que nos maîtres d'écriture multiplient sans raison et dans lesquels ils enchevêtrent leurs majuscules et enroulent leurs culs-de-lampe, ou bien ces spirales ambitieuses qui ont la prétention de modeler jusqu'à des figures humaines, autant il est curieux de suivre dans le manuscrit d'un écrivain les allures de sa plume, et de reconnaître à sa marche timide ou résolue, précieuse ou négligée, embarrassée ou précise, quelque chose qui ressemble à l'accent d'une personnalité.

Ouvrez un livre : il semble tout d'abord que rien d'humain ne va transpirer sous la forme de ces lettres qu'une machine a frappées,

qu'une machine a imprimées. Néanmoins, par le choix, par l'arrangement de ces types que la justesse admirable du langage appelle des *caractères*, vous devez être averti, au premier aspect, de la nature du livre, vous devez prévoir s'il est grave ou léger, familier ou imposant, et selon les changements de type dans une même page, vous distinguerez les endroits où le ton du discours a changé, rien qu'en remarquant les passages que l'imprimeur a figurés en moindres caractères, comme pour faire parler l'auteur à voix basse. Ces belles nuances, elles étaient autrefois indiquées dans notre langue par les expressions les plus vives et les plus nobles. Tel ouvrage d'une haute sagesse s'imprimait en *philosophie*. Pour tel autre, on avait choisi le mot *saint-augustin* qui éveillait des souvenirs austères et semblait se rapporter au jansénisme des pensées. Le *cicéro* désignait un type grave qui s'allongeait avec élégance dans les livres de poésie ; la *gaillarde* était une lettre légère qui, de nom et de fait, convenait à merveille aux pages d'une littérature cursive... et ainsi l'âme humaine avait sa part dans ce vocabulaire expressif que nous avons de nos jours grossièrement remplacé par un numérotage inerte et muet !

Oui, la touche est l'écriture du peintre, c'est la frappe de son esprit.

Cependant, ce qu'elle doit nous révéler, ce n'est pas tant le caractère personnel du maître que le caractère de son œuvre, car la touche est conditionnelle par essence; elle a ses convenances variables, sa vérité et sa beauté relatives. À dire vrai, c'est une qualité qui, dans l'histoire de la peinture, arrive toujours la dernière. Les plus grands artistes de la Renaissance l'ont en général dédaignée. Michel-Ange a peint le *Jugement dernier* avec autant de soin et de finesse que s'il eût peint une toile de chevalet. Raphaël a exécuté les fresques de l'Héliodore et de l'Attila, à peu de chose près, comme celles du Parnasse et de l'École d'Athènes. Léonard de Vinci a traité toutes ses peintures d'une touche égale, unie et parfondue. Titien lui-même y a fait assez peu de différence, et il n'est guère que ses tableaux du *Martyre de saint Pierre* et de l'*Assomption*, où il paraisse entraîné par son sujet à des accents plus animés encore que de coutume, plus fiers et plus ressentis. Quant au Corrége, il est vrai qu'il a manié la brosse avec complaisance. Son exécution a eu pour lui autant de charme qu'elle en a pour nous, et il a savouré le plaisir de se perdre et de se retrouver dans la couleur ; mais son pinceau a toujours été le même, toujours caressant, toujours suave et tendre.

Ce n'est guère qu'au dix-septième siècle que les convenances de la touche ont été senties et que sérieusement on a songé à en varier les caractères. Poussin, peignant le *Pyrrhus sauvé* ou l'*Enlèvement des Sa-*

bines, traite sa peinture d'une main mâle et avec une intention de rudesse, tandis qu'il conduit le pinceau avec plus de douceur quand il représente Rebecca et ses compagnes. Rubens exprime son sentiment avec plus d'énergie et d'entrain que jamais, lorsqu'il met en scène les paysans de la *Kermesse* ou des chasseurs haletants et furieux à la poursuite d'un sanglier. Ribera, dans sa peinture à outrance, écrit chaque muscle avec une précision, pour ainsi dire, chirurgicale : il promène les épaisseurs de sa pâte sur les tendons desséchés ; il sculpte tous les plis de la peau ; il en fouille toutes les rides, et il ramasse à plaisir les grumeaux de sa couleur sur les inégales aspérités de l'épiderme. Van Dyck pousse au plus haut degré les souplesses, l'éloquence de la touche. D'un pinceau facile et délicat, il étend la lumière sur le front, il glisse sur le tournant des tempes, il accuse les plans du nez par des méplats fermes, et il applique résolûment le blanc de la conjonctive ou le point lumineux de la prunelle; mais sa touche, indicative de l'objet représenté, n'a guère d'autres nuances; elle reste uniforme en présence de la variété des modèles.

Bientôt viennent les maniéristes de l'exécution, les Jouvenet, les Restout, qui, après avoir dessiné carrément, — c'était leur mot, — peignent d'une manière anguleuse et à facettes; puis les Boucher, les Van Loo, les Greuze (surtout Greuze), dont la touche, souvent martelée, fait ressembler la surface des étoffes à des cassures de papier, et tous les objets à des morceaux de marbre dégrossis sous le maillet du sculpteur.

Enfin nous avons vû dans notre école, il y a trente ans, les romantiques, par une réaction, d'ailleurs légitime, contre la manière lisse et émaillée des Guérin et des Girodet, affecter l'abondance de la pâte, jeter la couleur à la truelle et vanter comme le signe d'une habileté magistrale une exécution heurtée, une exécution salie tout exprès et rehaussée d'empâtements prétendus fiers.

Telle est en abrégé l'histoire de la touche, et déjà le lecteur peut entrevoir les quelques principes qu'il en faut dégager.

La première loi du goût, en ces matières, c'est que la touche doit être large dans les grands ouvrages, et précieuse dans les petits. Que Michel-Ange ait exécuté avec une extrême finesse les *Prophètes* si grandioses de la chapelle Sixtine et les terribles figures du *Jugement dernier*, c'est un exemple qu'il ne faudrait pas imiter aujourd'hui, parce que le génie a des franchises qui n'appartiennent qu'à lui, et parce qu'il n'est plus permis de remonter à ces premiers âges de la peinture où l'art, jeune et fort, dédaignait les moyens secondaires et ignorait cette dernière parure de la forme, qui est la touche.

De même il serait choquant de voir un petit tableau de conversation

comme ceux de Terburg ou de Metsu, traité avec négligence et sans délicatesse. Si l'esprit a peu de chose à faire dans les régions inférieures de la peinture, il faut au moins qu'on y trouve l'esprit du pinceau. Quel intérêt peut offrir une vieille ménagère écurant un chaudron ou préparant son repas, si la vulgarité du sujet n'est relevée par une accentuation spirituelle de chaque détail, si le spectateur n'est amusé un instant par le rendu qui lui fait toucher au doigt le duvet changeant du canard que l'on va plumer ou la bourre du lièvre qu'on va dépouiller, la blonde fraîcheur d'une huître ouverte, le cotonneux épiderme d'une pêche, le zeste grenu et enroulé d'un citron... et comme l'aspect varié de ces surfaces, — j'allais dire leur saveur, — ne peut être exprimé que par la touche, la seule justesse de la couleur n'y suffisant point, il y faut une certaine adresse de pinceau appropriée à la nature de chaque substance.

Cependant, s'il convient de peindre largement de grands ouvrages, ce n'est pas à dire qu'il faille pousser la hardiesse de l'exécution jusqu'à l'insolence, comme l'ont fait si souvent Tintoret et quelques Vénitiens à sa suite. Il n'est que les décorations de théâtre où la brosse puisse être maniée comme un balai. La manière surmenée, négligée, *strapassée*, a eu ses admirateurs dans le temps où commençait la décadence; mais l'indifférence de la postérité a condamné ces grossières peintures. Véronèse est un modèle de la façon dont on peut concilier l'ampleur du faire avec le respect du détail.

Par contre, les tableaux de chevalet peuvent être finis délicatement sans être privés pour cela d'une certaine liberté apparente, au moyen de laquelle on cache la peine qu'ils ont coûtée. Metsu est en ce genre un maître excellent. Au lieu d'être fondue et *porcelaine*, comme celle de Miéris, sa touche conserve des accents pleins d'esprit; elle indique dans une tête, même très-petite, les méplats de la bouche, les cartilages du nez, le coin des yeux, et ces lumières resserrées qui cernent le point lacrymal et donnent du jeu à la physionomie. Metsu nous apprend par son exemple ce qu'il faut entendre par fini, dans un petit tableau. Finir, c'est précisément dissimuler le fini, c'est l'animer par quelques touches expressives qui lui prêtent un air de franchise et de liberté. Finir, c'est ôter, par quelques coups de pinceau légers, vifs, éloquents parfois, cette propreté fade, cette uniformité qui communiqueraient au spectateur l'ennui qu'elles ont dû procurer au peintre. Finir, c'est caractériser un plan, nuancer un contour, donner aux objets essentiels du tableau, par exemple à l'expression du visage, ou à celle d'une main, ce dernier accent qui est la vie.

Que la touche doive être variée, surtout dans les ouvrages de dimension petite ou moyenne, selon le caractère des objets, cela va sans dire, et pourtant que de peintres, même célèbres par leur habileté pratique, ont manqué à cette convenance ! Voyez une jeune fille de Greuze, qu'elle pleure sa cruche cassée ou son oiseau mort : à côté de la chair, qui est fine, transparente, satinée en quelques endroits, la chemise est rendue d'un pinceau gras qui ne donne pas même l'idée de linge ou qui en donne une idée si grossière qu'elle en est choquante. Telle gaze même, au lieu d'être exprimée par un glacis, est indiquée souvent par une épaisseur et des salissures.

Téniers, au contraire, est admirable pour accommoder sa touche à la physionomie de chaque objet. Sans la moindre peine et comme en se jouant, il reconnaît et il accuse le caractère des carnations : ici, la peau tendue et fraîche d'une jeune fermière, là, l'épiderme rugueux d'un vieux ménétrier dont le nez bourgeonne. Il glisse, en passant, une traînée de lumière sur l'ivoire d'une clarinette, ou bien il pointe un clair vif sur le luisant d'un pot de grès. Il affirme avec résolution et d'un empâtement généreux le clair d'une cuirasse, ou bien il caresse avec suavité les reflets d'un bassin à rafraîchir. La solidité du mur, la légèreté de la charge accrochée au contrevent, le plucheux d'une selle, le mat d'une attache en cuir, le soyeux des cheveux longs, la brosse des cheveux courts, l'aspect lisse de l'ardoise où la maritorne marque la dépense du cabaret : tout cela est exprimé avec une justesse merveilleuse, qu'assaisonne encore une intention de malice et d'ironie.

Mais la touche de Téniers, qui sous ce rapport peut être considéré comme le peintre par excellence, n'est pas seulement variée : elle est inégale, parce que le maître n'insiste sur les objets représentés qu'au fur et à mesure de leur importance, et aussi parce que sa main est guidée par le sentiment continuel de la perspective. S'il peint les cercles d'un tonneau, il en suit la forme circulaire; s'il peint les côtés fuyants de la table, son pinceau se dirige instinctivement vers le point de vue. Vraie et chargée sur le clair des objets placés au niveau du cadre, sa pâte devient plus légère, plus menue et plus fondue dès qu'elle représente les parties enfoncées du tableau, et dans le lointain, si le cadre est un paysage, ou dans les profondeurs de l'arrière-chambre, si c'est une tabagie, la touche, de plus en plus indécise, adoucie et comme soufflée, dit la présence de l'air. Plus l'atmosphère s'épaissit par la distance, plus la couleur s'amincit pour en indiquer les couches successives par sa transparence et sa vaguesse. La touche fait donc sentir la perspective aérienne après que le dessin a tracé la perspective linéaire. Elle accuse ce qui est proche et ce qui est

loin, et détruit ainsi l'idée d'une superficie plane pour y substituer les illusions d'un espace quelquefois immense. Velazquez est un maître supérieur pour l'expression de l'air ambiant, et Claude Lorrain l'a poussée jusqu'à la magie dans ses paysages enchantés. Son cadre est comme une fenêtre ouverte, tantôt sur les plaines sans fin d'une mer calme où vont s'éteindre les magnificences du soleil couchant, tantôt sur une vallée heureuse qui s'étend à perte de vue.

Mais en dehors de ces convenances qui veulent que la manœuvre du pinceau soit variée, perspective, et inégalement précieuse dans les parties accessoires, la touche du peintre sera toujours bonne si elle est naturelle, c'est-à-dire si elle est selon son cœur. Un orateur qui chercherait à imiter la voix d'un autre ne serait pas plus ridicule que le peintre affectant une manière qui n'est pas sienne. Ribera est brutal; mais sa brutalité ne déplaît point, parce qu'elle est sincère. Rembrandt a une palette mystérieuse, parce qu'il a un génie intime, rêveur et profond. Velazquez est franc, parce que son pinceau est conduit par la muse de la vérité. La touche de Poussin, semblable à son caractère, est mâle, sobre et simplement expressive. Rubens manie la brosse avec la verve et la chaleur qui l'animent; il est entraînant, parce que son tempérament l'entraîne. Prud'hon, poëte amoureux et attristé, choisit une exécution douce, effumée, qui endort les contours, tranquillise les ombres et ne laisse apparaître la nature qu'à travers une gaze d'amour et de poésie..... Il y a donc cent manières de bien peindre, mais il n'en est pas moins vrai que la pratique du pinceau ne doit jamais tomber dans la fade et froide mignardise d'un Mignard, ni dans le faire insipide et *blaireauté* d'un Carlo Dolci et d'un Van der Werff, ni dans le poli vitreux d'un Girodet, ni dans la manière minutieuse, léchée et stérile d'un Denner.

XV

CERTAINES CONVENANCES DE LA PEINTURE VARIENT ET DOIVENT VARIER SUIVANT QUE L'ŒUVRE PEINTE A UN CARACTÈRE INTIME OU DÉCORATIF, ET SELON LA NATURE DES SURFACES QUE L'ARTISTE EST APPELÉ A COUVRIR.

Le peintre peut travailler pour les jouissances égoïstes d'un homme ou pour les plaisirs de tout un peuple. Mais, à mesure que son ouvrage s'ennoblit par le nombre des spectateurs qui en jouiront, les surfaces où il doit exercer son génie deviennent plus vastes et plus solides, et c'est déjà une marque de la dignité à laquelle il s'élève que la nécessité où il

est de peindre sur les murailles d'un monument inébranlable, et d'associer ainsi ses destinées à celles de l'architecture.

La peinture murale, celle qui décore les grands édifices, est donc par elle-même la plus haute destination de l'artiste, car en lui promettant une longue durée, elle lui commande une œuvre qui en soit digne.

Cependant quel sera, de tous les procédés de peinture, le plus convenable à la décoration des édifices? C'est ici le moment d'examiner ces procédés divers dans leur rapport avec le sentiment et avec la matière employée : la fresque, la cire, la détrempe, l'huile, le pastel, la gouache, l'émail, la miniature, la peinture sur verre et la peinture encaustique.

Peinture à fresque. Elle est ainsi nommée parce qu'elle s'exécute avec des couleurs à l'eau sur un enduit encore *frais* (en italien *fresco*). Cet enduit, composé de chaux éteinte et de sable fin, s'applique sur un premier crépi assez rugueux pour que l'enduit puisse y adhérer. La fresque exige un mur sain, exempt de matériaux salpêtrés, et il va sans dire que les seules couleurs à employer sont celles que la chaux n'altère point. Quand l'artiste a poli et rendu bien lisse la surface qui doit recevoir sa peinture, il n'a pas à chercher sur l'enduit le trait de ses figures. Il faut qu'il arrive devant son mur avec sa composition préalablement arrêtée et avec ses dessins tout prêts, de la grandeur qu'ils auront sur le mur. Ces dessins qu'on appelle des cartons, parce qu'ils ont été préparés sur de grands papiers, collés les uns sur les autres (*cartoni*) seront appliqués sur l'enduit; et comme une condition essentielle de la fresque c'est d'être exécutée pendant que l'enduit est frais, on ne fait enduire par le maçon que la partie du mur que l'on pense pouvoir peindre en une journée. Sur la muraille humide, on calque le dessin avec une pointe d'ivoire ou de bois qui en grave tous les traits.

On peut aussi obtenir ce calque d'une autre façon, en faisant piquer à l'épingle tous les contours du dessin sur un papier appliqué derrière le carton; le charbon ou la poudre rouge, que l'on passera le long des contours avec un tampon, traversera les piqûres et fixera le dessin sur l'enduit. Mais pour plus de précaution, l'artiste repasse ses traits avec une pointe qui les dessine en creux sur le mur, et ce contour indélébile est ce qu'on nomme le *clou de la fresque*. On le retrouve dans plusieurs peintures de Pompéi, qui sont exécutées sur un mortier de chaux et de sable, et comme le trait n'a pu se creuser que dans la chaux encore humide, il est bien évident que ces peintures-là sont des fresques.

Le calque une fois fixé, le maître se met à l'œuvre, et c'est à lui maintenant d'écrire sa pensée d'une main prompte et sûre, sans hési-

tation, sans repentir. Car tant que l'enduit est frais, « le carbonate de chaux, dit M. Gruyer (*Essai sur les fresques de Raphaël*), s'empare des matières colorantes, les enveloppe, forme à leur surface une véritable cristallisation et comme un vernis parfaitement translucide et sans épaisseur sensible, qui protége la fresque contre toutes les causes extérieures de destruction. La peinture ainsi faite sur un mur bien sain est la plus solide, la plus belle que l'on puisse rêver. Elle est, pour ainsi dire, inaltérable, et elle résiste aux intempéries de l'air comme à l'influence de l'humidité. »

Dès que l'enduit n'est plus humide, il perd son aptitude à fixer et à protéger la couleur. L'artiste ne peut plus y revenir qu'en peignant à sec sur les premières couches. Mais ces retouches après coup se font avec des couleurs en détrempe, c'est-à-dire délayées dans une colle liquide, lesquelles, n'étant plus absorbées par le mortier, n'ont plus la même durée que les couleurs posées *à frais*. Ces retouches à la détrempe sont déclarées par Vasari méprisables, *cosa vilissima*. On peut croire, toutefois, qu'il entre quelque esprit d'orgueil dans ce dire, car les plus grands maîtres, et Vasari lui-même, n'ont pas toujours dédaigné de telles retouches. Une autre manière de reprendre une fresque sur l'enduit sec, c'est d'y employer les crayons de couleur et la sanguine. Mignard, lorsqu'il découvrit la coupole du Val-de-Grâce, qui lui valut l'admiration de toute la cour, s'était servi de cette ressource. Mais le temps ne tarde pas à réduire en poudre les accents du crayon, et la fresque redevient bientôt ce qu'elle était. Quoi qu'il en soit, Molière a fort bien dit en parlant de la fresque :

Avec elle, il n'est point de retour à tenter,
Et tout au premier coup se doit exécuter.

C'est aller un peu loin peut-être que de nous donner la fresque comme « la plus belle peinture qu'on puisse rêver. » Il est certain qu'elle est bornée dans ses moyens; qu'elle n'admet pour couleurs que les terres naturelles, s'interdisant presque toutes les couleurs minérales que le sel de la chaux pourrait changer; qu'elle se prête mal aux délicatesses de l'imitation, et qu'elle se refuse à l'éclat du coloris et à ses magnificences. Mais lorsqu'il s'agit de décorer un temple chrétien, ce qui est le défaut de la fresque en devient justement la qualité. Ses colorations blondes et discrètes laissent mieux triompher la pensée qu'a formulée un dessin voulu et ressenti; ses pâleurs même ont quelque chose de grave et de religieux; elles empêchent que l'architecture ne soit renversée par des perspectives trop voyantes. La fresque enfin a cela de bon que, faisant

corps avec le monument, elle en emprunte la force tranquille, la solidité imposante. Il semble que les figures, au lieu d'être surajoutées comme une parure extérieure, soient alors incorporées à la pierre, et que les sentiments humains aient pénétré les murailles de l'édifice.

Pourtant, si les peintres de style préfèrent la fresque précisément à cause de ses grâces austères, et aussi parce qu'elle a une célébrité historique, si les architectes la recommandent parce qu'elle est moins sujette à percer les pleins du mur et à contredire les grands effets qu'ils ont prévus, il est des artistes qui ont mieux aimé appliquer aux peintures murales le procédé que nous allons dire.

Peinture à la cire. Ce procédé consiste dans l'emploi de couleurs préparées à l'huile et détrempées, au moment de l'exécution, dans de la cire liquide mélangée d'essence, mais sans aucune intervention du feu, en d'autres termes, sans *encaustique.* L'avantage de ce procédé est de préserver la peinture de cette alternative d'ombres et de luisants qui fait miroiter par places la peinture à l'huile, et que l'on corrige mal au moyen d'un vernis qui généralise le luisant. Non-seulement l'emploi de la cire donne à l'ensemble un aspect mat et uniforme qui permet au spectateur de bien voir la peinture, à quelque endroit qu'il se mette pour la regarder; mais il se rapproche de la fresque, avec moins de légèreté, toutefois, et moins de limpidité dans le ton.

La plupart de nos peintures murales s'exécutent aujourd'hui à la cire. Hippolyte Flandrin, dans ses belles décorations de Saint-Germain des Prés, a fait usage de ce procédé, pour avoir la faculté de reprendre et de retoucher indéfiniment son œuvre. Ceux qui ne renoncent pas aux splendeurs du coloris préfèrent la cire à la fresque, parce que leur palette, moins restreinte, y perd moins de ses richesses. Loin de vouloir respecter et accuser la présence de la pierre, ceux-là cherchent à en supprimer les apparences; ils voudraient, au mépris de l'architecture, que la muraille, devenue diaphane, laissât entrevoir un monde supérieur, un ciel plus beau que le nôtre, et des figures poétisées par les couleurs du prisme, fondues dans une harmonie exaltée et violente.

Peinture en détrempe. La peinture murale s'accommode également de la détrempe; c'est peut-être le plus ancien de tous les procédés. Il consiste, — nous venons de le dire, — à détremper les couleurs dans de la colle; cette colle est faite, soit avec des rognures de peaux, des museaux et des pieds de chèvres, selon la composition indiquée par Cennini (chap. CIX), soit avec du jaune d'œuf, *rosso di uovo*, dit Vasari, délayé

dans un peu de vinaigre, qui en empêche la corruption, et mêlé à du lait de figuier.

Plus riche que la fresque, la détrempe permet l'usage des couleurs minérales. On l'applique sur les murs après les avoir enduits d'un plâtre uni et fin. Le peintre a soin de tenir ses teintes hautes et vigoureuses, en prévision de l'affaiblissement qu'elles subiront en séchant. Avant que la peinture à l'huile n'eût été perfectionnée par Van Eyck et enseignée en Italie par Antonello de Messine, les peintres italiens usaient de la détrempe sur mur, sur bois et sur toile. Elle a suffi à des maîtres tels que Mantegna, Jean Bellin, Pérugin, pour faire des chefs-d'œuvre aussi durables que les fresques. C'est à la détrempe qu'ont été peints le *Triomphe de Jules César* de Mantegna et le magnifique tableau de Bellin (la Vierge aux huit figures de Saints), qui est dans l'église San-Zanipolo, à Venise. Beaucoup moins sujette à brunir que la peinture à l'huile, la détrempe a presque autant de consistance, avec moins de lourdeur. Le procédé de la détrempe à l'œuf est celui que Memling a mis en œuvre lorsqu'il a peint la fameuse châsse de sainte Ursule, qu'on admire à l'hôpital de Bruges.

La fresque, la détrempe et la cire sont donc les moyens à préférer pour la peinture murale, et par ce mot nous devons entendre non-seulement la décoration des murs, mais celle des coupoles et des plafonds.

PLAFONDS ET COUPOLES.

C'est une question que de savoir s'il convient de peindre des figures humaines sur les plafonds. Au premier abord, il semble ridicule que des scènes de la fable, et surtout celles de l'histoire, soient représentées sur des fonds plats ou voûtés au-dessus de nos têtes. Il est absurde de penser qu'à une place où nous ne pouvons entrevoir que le ciel, le peintre nous montrera, par exemple, les allées ombreuses de Versailles, et que nous y verrons se promener Louis XIV et Mme de Montespan, à qui le Puget présentera des statues de marbre d'une pesanteur effrayante. Peindre des figures qui, sans être soutenues par des ailes, garderont éternellement la position horizontale, c'est une licence qui paraît choquante, d'autant plus que le spectateur est obligé de se rompre les vertèbres du cou pour regarder un tableau qu'il verrait beaucoup mieux sur le mur, et qui ne serait vraisemblable que posé verticalement. Les Italiens ont critiqué finement la peinture des plafonds, en plaçant au milieu des chambres qui en sont ornées, des tables où est encastrée une glace, dans laquelle le visiteur regarde en bas ce qui est peint en haut.

Le seul objet qui puisse décorer un plafond sans heurter les convenances, c'est un ciel avec quelques figures volantes, si l'on veut; mais ici se présente une difficulté nouvelle, devant laquelle se sont arrêtés les grands maîtres, à l'exception du Corrége. Des figures qui sont en l'air, portées par leurs ailes ou par des nuages, ne peuvent guère être vues qu'en raccourci, et pour peu que la composition soit nombreuse, les raccourcis, par leur variété même, deviendront bizarres jusqu'à l'extravagance. C'est ce qui arrive dans les peintures où l'artiste a fait *plafonner* ses



NEPTUNE, PAR JULES ROMAIN.

Plafond du palais du Té.

figures, c'est-à-dire les a représentées vues de bas en haut. Tel personnage semble toucher ses genoux avec son menton, tel autre a les hanches attachées aux clavicules. Il me souvient qu'au palais du Té, à Mantoue, certaines mythologies de Jules Romain plafonnaient d'une manière qui touchait au grotesque. Ici les chevaux du Soleil, vus par le ventre, se précipitent sur le spectateur, traînant le dieu de la poésie, qui se montre par le côté de la plus vile prose. Là c'est un Neptune dont la tête paraît comme encravatée dans les pectoraux, de façon que la forme, sous prétexte d'obéir aux lois rigoureuses de la perspective, subit les déviations les plus offensantes pour le regard, quelquefois les plus monstrueuses.

Michel-Ange, pour qui c'eût été un jeu de dessiner les raccourcis les plus hardis et les plus fiers, peignit le plafond de la chapelle Sixtine comme

il eût décoré une muraille divisée en compartiments, et Raphaël en usa de même dans le soffite de la Farnésine en représentant l'Assemblée et le Banquet des dieux comme des tapisseries entourées d'une bordure feinte, et qui auraient été fixées au plafond par des clous.

Faut-il cependant proscrire la peinture des coupoles? Non. La coupole est une imitation de la voûte des cieux, et il y a de la poésie à supposer le ciel ouvert, le dôme absent ou diaphane, et à ménager ainsi au croyant qui lève les yeux une échappée de vue sur le paradis. Mais du moins, que ces spectacles aériens, séparés de nous par une assez grande distance, le soient encore plus par la perspective aérienne qui, en affaiblissant les ombres, en noyant les lumières, prête aux figures célestes une indécision, une vaguesse heureuses. Trop de résolution dans les contrastes, trop de vigueur blesseraient l'œil au lieu de le charmer, et le spectateur pourrait craindre de voir tomber sur sa tête, ou sur le pavé de l'église, des groupes qui, par le jeu animé des clairs et des bruns, se détacheraient trop fortement l'un de l'autre. Il y faut donc dans l'ensemble, surtout dans les personnages qui n'ont aucun point d'appui apparent sur les corniches, des teintes blondes dont la légèreté rassure le regard.

Un juge excellent en matière d'art, M. Henri Delaborde a dit à ce sujet dans ses *Mélanges sur l'art contemporain* : « En décorant de fresques la chapelle de san Giovanni, à Parme, le pinceau de Corrége pratiquait à travers les murs une immense ouverture sur le ciel, et supprimait ainsi en apparence le champ même sur lequel il s'exerçait. Plus audacieux que Michel-Ange qui, peignant le plafond de la Sixtine, n'avait figuré sur cette surface solide que des percements symétriques, encadrés dans les ornements d'une architecture simulée, le Corrége ne craignait pas d'anéantir jusqu'à l'architecture réelle; il la remplaçait par le vide et suspendait au sein de cet espace sans limites des groupes aux lignes irrégulières, multipliées à l'infini et s'enroulant les unes dans les autres, suivant les lois les plus difficiles de la perspective verticale. » Mais plutôt que de trouer dans toute leur étendue des voûtes que l'on devait revêtir de teintes lumineuses et nous montrer voisines du ciel, ne vaut-il pas mieux, comme le pense le même écrivain, ne percer la coupole qu'à des intervalles marqués par l'ossature de l'édifice, sans que l'architecture semble s'écrouler pour faire place à une image capricieuse de ce qu'on suppose se passer au dehors?

Peinture à l'huile. Quand on voit certains tableaux de Pérugin,

des Vivarini, de Jean Bellin, de Mantegna, et ceux des Florentins du xve siècle, tels que Masaccio, Filippino Lippi, Angelico da Fiesole, on se demande si la peinture à l'huile a été vraiment un progrès, et si l'on a eu raison de préférer aux détrempes qui sont aujourd'hui encore si fraîches, si transparentes et si pures, un procédé qui altère les couleurs, les ternit, les noircit, et qui semble condamné à un éternel obscurcissement. N'est-il pas remarquable que plus les tableaux sont anciens, mieux ils sont conservés, sans même parler des peintures antiques, qui, suivant le mot de Lanzi, insultent par leur conservation aux peintures modernes? N'est-il pas remarquable que presque tous les chefs-d'œuvre peints à l'huile sont menacés d'une ruine plus ou moins prochaine? Si les tableaux de Van Eyck, prétendu inventeur de la peinture à l'huile sont encore brillants de jeunesse et paraissent inaltérables, ce n'est point parce qu'il a mêlé ses couleurs avec l'huile de lin, c'est plutôt malgré ce mélange, et cela tient surtout à l'excellence du vernis qu'il combinait avec son huile, et qui a donné à ses ouvrages l'aspect de l'émail.

Le baron de Taubenhein écrivait au siècle dernier (*de la Peinture à l'huile-cire*) : « Les parties huileuses dont le tableau est surchargé, « disposées à sécher, veulent sécher éternellement et cherchent à quitter « leurs cellules pour se mettre en liberté au moyen de l'évaporation. « Arrivées à la superficie, elles y rencontrent une pellicule formée « par les parties des huiles desséchées les premières et fixées à la sur- « face, ou quelquefois un vernis impénétrable qui les empêche de s'éva- « porer, et toutes ces particules huileuses arrêtées, dans leur désertion, « aux frontières de la couleur, y forment un amas de graisse qui se « condense insensiblement et jaunit le tableau. »

Mais indépendamment de l'altération continuelle des œuvres modernes, et sans compter les changements qu'éprouvent les couleurs métalliques, telles que le cinabre, dans leur combinaison avec l'huile, les peintres savent tous combien les irrite la présence des *embus*, c'est-à-dire de ces parties ternes qui çà et là font tache, par suite de l'inégale dessiccation des huiles; ils savent combien les gêne dans leur inspiration la nécessité d'attendre plusieurs semaines que l'ébauche, suffisamment sèche, puisse être reprise; ils savent enfin qu'il leur faut payer cher le privilége inhérent à la peinture qu'ils ont apprise, et qui consiste à permettre des bruns vigoureux, des ombres profondes, plus d'énergie dans le relief et en même temps plus de mystère dans l'ensemble [1].

1. Peu de peintres aujourd'hui songent à la durée de leurs œuvres, et regardent à la qualité des substances qu'ils emploient. C'est par exception que nous pouvons citer

Frotter les ombres et empâter les lumières, tel est le précepte qu'on enseigne dans les écoles, et qu'ont pratiqué à ravir Rubens, Téniers, Van Dyck; mais ce n'est là qu'une vérité relative. Peindre les ombres légèrement, avec ces couches minces de couleur délayées dans l'huile, qu'on appelle des *frottis*, et lorsqu'elles sont tout à fait transparentes, des *glacis*, c'est une bonne méthode si l'on opère sur une toile préparée à la colle, bien sèche et par conséquent bien claire dans le présent et dans l'avenir. Si, au contraire, le dessous est préparé à l'huile, il ne convient plus de glacer les ombres, parce que l'huile qui est entrée dans la préparation, dans l'*imprimiture*, étant destinée à s'obscurcir, transparaîtra plus tard au travers des glacis, et rendra les ombres d'autant plus noires que l'on aura ajouté, en glaçant, de l'huile sur de l'huile. Mieux vaut en pareil cas empâter les ombres à l'ébauche, parce qu'on les empêchera de noircir, en étouffant le dessous, qui disparaîtra sous les épaisseurs de la pâte.

Véronèse, qui peignait sur des toiles préparées en détrempe, pouvait glacer les ombres; mais quiconque travaille sur des toiles préparées à l'huile fera bien de couvrir, même les ombres, de couleurs assez épaisses pour interrompre la communication du dessous avec le dessus. C'est ce qu'a fait Géricault lorsqu'il a peint le *Naufrage de la Méduse*. Toujours est-il, cependant, qu'il faut charger les couleurs dans le clair plus que dans l'ombre, par la raison que les grumeaux, accrochant les rayons du jour au passage, ajoutent une lumière naturelle à la lumière feinte.

Meissonier pour le soin scrupuleux qu'il apporte au choix et à l'épuration des matières. On voit chez lui des bouteilles d'huile, garanties de la poussière, mais accessibles à l'air, qui sont exposées aux fenêtres depuis plusieurs années, et qui, sous l'influence du soleil, ont perdu leurs particules colorantes et sont devenues aussi claires que de l'eau, en même temps qu'elles ont acquis plus de mucilage et ont tourné au miel. La plupart de ses couleurs, Meissonier les broie lui-même, les purifie, les éprouve, et de tels scrupules ne sont pas inutiles, car ses petites peintures, indépendamment de leurs autres mérites, ne s'altèrent point et promettent de se maintenir dans un état de parfaite conservation.

L'Infant don Sébastien de Bourbon, qui nous a fait part à Madrid de ses savantes recherches et de ses nombreuses expériences sur les vernis et les huiles servant à la peinture, propose d'y mêler, dans une petite proportion, une dissolution de gomme élastique clarifiée au soleil, qui, en laissant aux huiles et aux vernis la faculté de sécher, les empêche de perdre, pendant ce temps, leur continuité glutineuse et de s'écailler. Cette combinaison a encore l'avantage de préserver les peintures de l'humidité et de garantir les couleurs de l'action de l'oxygène. L'Infant don Sébastien a communiqué à la *Gazette des Beaux-Arts* le résultat de ses travaux, dans un article inséré au tome XV[e] de ce recueil. On y trouvera aussi un moyen d'arrêter la vermoulure du bois, qui a causé la perte de tant de peintures.

Peinture au pastel. — C'est une peinture qui se fait avec des pâtes (*pastes*) de diverses couleurs, posées à sec, et assez tendres pour s'écraser sous le doigt. Un coloriste qui veut saisir des teintes fugitives, un peintre qui veut s'assurer promptement d'un certain effet, se servent volontiers du pastel, parce que cette manière de peindre ne demande aucun préparatif, se prête à l'improvisation, et peut être interrompue ou reprise à volonté.

Mais le pastel n'est pas seulement un moyen auxiliaire : quelques peintres excellents en ce genre, La Tour, Chardin, Tocqué, Prud'hon, et même la Vénitienne Rosalba et Mme Vigée-Lebrun, en ont fait une chose à part et l'ont employé avec bonheur au portrait.

Appliqué sur un papier collé à une toile tendue, et assez grenu pour que les crayons y adhèrent, le pastel ne produit que des ombres mates et opaques; il n'a pas le profond de la peinture à l'huile; mais il n'a pas non plus ces luisants qui la font miroiter et qui sont si gênants pour le regard. Le frais des couleurs, l'éclat et le tendre des carnations, le duvet de l'épiderme, le velouté d'un fruit, le moelleux d'une étoffe, ne sauraient être mieux rendus que par ces crayons aux mille nuances que l'on peut juxtaposer vivement ou fondre avec le petit doigt, et dont l'empâtement happe la lumière. Leur aspect doux et blond, soutenu par quelques bruns décidés, exprime à ravir, non-seulement le teint brillant d'une jeune fille, la chair d'un enfant, la finesse d'une main, le poli ou le transparent de la peau, mais encore certaines délicatesses de coloris que le mélange de l'huile aurait pu gâter. Il y a tel portrait historié de La Tour, par exemple celui de Mme de Pompadour, qui est au Louvre, où le pastel, écrasé d'une façon incisive et brusque en apparence, dit avec une justesse admirable la teinte fanée d'un lampas, l'écru d'une dentelle, le ton pâli d'une guitare, la couleur indéfinissable d'une reliure passée ou d'un portefeuille d'estampes qui a servi.

Du reste, tout autre genre que le portrait, le paysage ou la nature morte se refuserait à l'emploi du pastel. On serait malavisé à entreprendre, avec une boîte à crayons, de grandes machines, comme le fit, au temps de Louis XIV, Joseph Vivien, qui osa peindre par son procédé ordinaire des tableaux allégoriques de vingt figures, où manquent infailliblement le ressort et la profondeur nécessaires à de vastes compositions.

En fait de pastel, le vrai modèle, c'est La Tour. Il est suave sans mollesse, il finit jusqu'au bout et il reste léger. Ses touches indicatives, osées, exagérées de près, sont d'une vérité frappante à la distance voulue. Quand on a l'œil sur la toile, on dirait d'un assemblage fortuit de larges hachures et d'épaisses traînées de lumières; mais si l'on recule de

trois ou quatre pas, on retrouve, à travers ces badinages de crayon, dont la familiarité est calculée, tous les accents et tous les accidents de la vie. Les yeux sont humides, les lèvres remuent, les narines respirent, les cheveux poudrés se soulèvent, et quelques touches de blanc posées sur le front, étendues sur les pommettes, frappées sur les os et les cartilages du nez, en font sentir sans dureté les plans en relief, tandis que les tournants se reflètent et conduisent l'œil dans l'espace qui sépare la tête de son fond. Rarement La Tour se sert de son doigt, autrement que pour incruster dans le papier sa poussière de couleurs. Le fondu et l'accord de ses teintes, il les obtient par une juxtaposition savante, et, les laissant se marier d'elles-mêmes, il les applique juste, hardiment, avec sûreté, et il ne les tourmente plus. De là cette vivacité amusante, cette tenue, ce mélange de fermeté et de souplesse qui faisaient dire au baron Gérard, montrant une tête ébauchée de La Tour : « On nous pilerait tous dans un mortier, Gros, Girodet, Guérin, moi, tous les G, qu'on ne tirerait pas de nous le morceau que voici. »

Mais hélas! la grâce du pastel est inhérente à son défaut, qui est d'être friable et de retomber en poussière. Au XVIII[e] siècle, La Tour et Loriot voulurent fixer le pastel, et ce dernier inventa des moyens ingénieux pour y superposer un gluten et lui prêter la qualité d'une peinture à l'huile qui ne s'efface point au frottement de la main, et que l'eau ne peut endommager. Ce moyen consistait à faire jaillir sur le pastel, en forme de pluie, une composition de colle de poisson et d'esprit-de-vin. L'expérience en fut faite devant l'Académie de peinture, et avec succès... Mais n'est-il pas à craindre qu'en donnant au pastel la .solidité et la durée, on ne lui ait enlevé cette poussière exquise, cette fleur de jeunesse, pour ainsi dire, qui en fait la délicatesse passagère, mais aussi le charme et le prix ?

Peinture en émail. — L'émail est une matière vitreuse, colorée par des oxydes métalliques. Il se compose donc de deux substances : le corps vitreux et incolore, qu'on appelle *fondant*, et les oxydes qui lui donnent la coloration. L'émail est opaque ou transparent ; pour le rendre opaque, on ajoute à la masse vitreuse une certaine quantité d'oxyde d'étain. C'est par l'action du feu que l'émail est fixé à l'*excipient*, c'est-à-dire à l'objet qui le reçoit, qu'il recouvre. L'excipient est métallique, comme le cuivre, l'or, l'argent, ou non métallique, comme la porcelaine, la faïence, les briques, les grès, la lave.

Quand on l'applique sur des corps non métalliques, l'émail prend le nom de vernis ou de couverte. De quelque teinte qu'en soit la pâte, elle

est susceptible de recevoir des couleurs qui doivent être tirées du règne minéral, pour demeurer indestructibles au feu, et qui, mêlées à la poudre vitreuse (au fondant), se fondent, s'unissent avec elle, et se fixent à la surface de l'excipient, faïence, porcelaine ou lave. Il arrive souvent que la cuisson change les couleurs; c'est donc au peintre en émail de prévoir ce qu'elles deviendront au sortir du feu, sans parler des mille accidents qui peuvent survenir dans le cours du travail. Le soin, la prudence qu'il y faut sont de nature à refroidir l'imagination de l'artiste; aussi la peinture en émail n'est-elle guère employée que pour des copies, surtout quand on l'exécute sur des dalles de porcelaine. Sa destination la plus brillante et la plus précieuse est de décorer les vases, et, sous ce rapport, nous aurons à y revenir dans le chapitre qui sera consacré à l'ornementation. « La peinture en émail, dit M. Dussieux (*Recherches sur l'histoire de l'émail*), peut résister à l'action de l'air, de l'eau, de la chaleur, du froid, de l'humidité, de la poussière, enfin de tous les agents destructeurs de la peinture à l'huile : aussi l'émail appliqué en grand à la conservation des chefs-d'œuvre offrirait-il des avantages inappréciables. » Ces avantages, la peinture en émail les possède aujourd'hui, grâce aux belles découvertes faites, il y a quelque trente ans, par un artiste industrieux jusqu'au génie, Mortelèque.

Avant lui, la peinture en émail, qui réunit à l'éclat une solidité éternelle, ne pouvait s'exercer que sur des plaques de porcelaine aux petites dimensions, et difficiles à produire planes et droites : il imagina d'émailler et de peindre en couleurs vitrifiables de grandes dalles de lave volcanique, pouvant s'aplanir facilement et s'ajuster l'une contre l'autre avec une extrême précision, de manière à former d'immenses surfaces parfaitement droites et continues dans tous les sens. Avant lui, le peintre en émail n'avait pas de blanc susceptible de se mêler aux autres couleurs et de produire en les modifiant toute l'échelle des tons lumineux ; il était donc contraint d'épargner le blanc du fond, de le *réserver*, comme on dit ; il ne pouvait empâter ses couleurs, les superposer, mettre un ton clair sur un ton brun, et cette gêne rendait son travail d'une pratique lente et malaisée. Mortelèque inventa un blanc d'émail, semblable, quant à l'effet, à celui dont on se sert dans la peinture à l'huile et qui permit à l'artiste de traiter à son gré les parties lumineuses du tableau, sans avoir à ménager le blanc du fond. Les plaques de lave ou de porcelaine devinrent alors comme des toiles sur lesquelles on put désormais peindre librement et hardiment.

Ajoutons que la palette du peintre sur lave, bien que privée du cinabre et du vermillon, qui sont remplacés par des rouges moins vifs et de

valeurs différentes, est plus riche que la palette du peintre à l'huile. « Les couleurs, dit M. Jollivet (*Peinture en émail sur lave*), sont mêlées « à du verre porphyrisé qui n'altère pas leur éclat lorsqu'elles sont expo- « sées au feu; le verre en poudre se liquéfie, enveloppe les molécules des « couleurs et les fixe sur l'émail. Avant d'avoir subi l'action du feu, l'œu- « vre a l'apparence d'une peinture à la fresque ou à l'eau encollée. Dans « cet état, elle peut être impunément retouchée... » Soumis à deux ou trois feux et, au besoin, à une quatrième cuisson, le tableau peut être conduit graduellement des préparations de l'ébauche à la perfection dernière.

Ainsi furent ouverts de nouveaux horizons à la peinture monumentale et l'on put entrevoir que les parois des temples et des édifices publics seraient à l'avenir revêtus de peintures vitrifiées, éclatantes et à jamais inaltérables.

Une telle perspective était pour séduire nos architectes. Quatre médaillons de lave émaillée représentant Périclès, Auguste, Léon X et François Ier, furent commandés par M. Duban pour orner la cour d'honneur de l'École des Beaux-Arts. M. Hittorff, jaloux d'inaugurer en France la polychromie dans l'architecture, objet constant de ses savantes recherches, eut la pensée de décorer le porche de Saint-Vincent de Paul avec de grandes peintures sur lave qui formeraient à l'extérieur de l'église un indestructible revêtement. Ce projet fut un moment réalisé. Le porche se recouvrit en entier de vastes émaux exécutés par M. Jollivet, l'intelligent et infatigable prôneur de la peinture sur lave. Mais bientôt les dalles peintes furent enlevées, et les murailles émaillées disparurent pour laisser revoir les pierres du monument dans l'austérité première de leur appareil. Quelle a été la cause de cette disparition? Nous n'avons pas à l'examiner ici; mais rien ne serait plus regrettable que l'abandon d'une découverte qui, rendant inutiles les labeurs et les frais énormes de la mosaïque, nous permet de confier les créations de l'art, passées ou futures, à des matières ineffaçables, incorruptibles. Quoi de plus merveilleux, par exemple, que de pouvoir fixer dans l'éternité d'un émail sur lave la chapelle Sixtine de Michel-Ange, la Cène restituée de Léonard, les Chambres de Raphaël, les tableaux de Titien, les fresques du Corrége, et de faire revivre des chefs-d'œuvre qui périssent, dans des imitations impérissables?

Si l'art d'émailler les poteries est presque aussi ancien que le premier vase de terre, si, de toute antiquité, il a été connu des Chinois, des Égyptiens; si les Phéniciens l'ont transmis aux Grecs, si ce peuple artiste par excellence composa des dessins d'une incomparable élégance avec

des filigranes de verre colorés, disposés en mosaïque et soudés au feu, il paraît certain que la peinture en émail sur métaux est une invention moderne et ne remonte pas au delà du XVe siècle, ainsi que l'affirme avec autorité M. Jules Labarte (*Recherches sur la peinture en émail, dans l'antiquité et au moyen âge*). Ce procédé consiste à peindre, en couleurs fusibles et indestructibles, sur le métal enduit d'une première couche d'émail, comme on peindrait sur une toile ou sur un panneau. C'est en France, à Limoges, que fut inventé, et en tous cas retrouvé, ce charmant et admirable secret. « L'origine française et exclusivement limousine des émaux peints est un fait établi et reconnu de tout juge compétent, » dit M. Leon de Laborde (*Notice des émaux du Louvre*).

Quoi qu'il en soit, la peinture en émail sur métaux a de beaux avantages. Les couleurs s'y fondant avec le premier émail le pénètrent assez avant pour donner au tableau une heureuse transparence en même temps qu'un vernis imperméable qui le protége mieux encore que ne ferait une glace de cristal. Dans la peinture sur porcelaine, il n'en est pas ainsi : les couleurs se fondent sans que l'émail de la couverte entre en fusion, au moins complétement, ce qui rend l'effet opaque et plus lourd. Mais pour parler ici comme le grave Montabert, échauffé cette fois par un noble enthousiasme : « Est-il rien de plus honorable pour l'industrie humaine, est-il rien de plus aimable, de plus surprenant pour la vue, de plus précieux enfin par sa durée et par sa délicatesse, qu'une peinture qui nous représente des objets qui nous sont chers en images qui ne sauraient périr ! » Il y a quelque chose de magique, en effet, dans un émail sorti des mains d'un Léonard Limosin, d'un Jean Pénicaud, troisième du nom ; soit qu'il reproduise une composition de Jules Romain ou de Raphaël, de Holbein ou d'Albert Durer ; soit qu'il répète une invention d'Étienne de Laulne ou les portraits délicieux de François Clouet. Quel charme de posséder dans un émail de Petitot, converti en bijou, les traits d'une Sévigné, d'une La Vallière, ou bien les mâles figures d'un Richelieu, d'un Catinat, d'un Turenne ! Quel doux poli, quelle fraîcheur immaculée, quelle transparence, et combien la vivacité des couleurs contribue à rendre ces personnages présents et vivants à nos regards !

Outre les émaux des peintres, il y en a beaucoup d'autres qui appartiennent plutôt à l'art des orfévres : ce sont les émaux cloisonnés, champlevés, translucides sur ciselure en relief. Nous en toucherons quelque chose dans la dernière partie de cet ouvrage.

Peinture à gouache et Aquarelle. — Peindre à gouache, c'est employer des couleurs broyées à l'eau et détrempées dans de l'eau de gomme

et mêlée de blanc. Un peintre se sert volontiers de la gouache lorsqu'il veut faire provision de souvenirs, recueillir des points de vue, noter les couleurs locales d'un terrain, d'un rocher, d'un effet de ciel. Mais la gouache, comme le pastel, se prête à autre chose qu'à des études : elle est propre à peindre des ensembles, notamment des décorations de théâtre et des esquisses de grandes compositions. La gouache comporte beaucoup de fraîcheur et de transparence, et elle n'exclut pas la force du ton. C'est un genre de peinture expéditif et commode, parce qu'il n'exige que des pinceaux, une palette chargée et un verre d'eau; mais il présente un inconvénient qui tient à ce que, les couleurs étant très-vite sèches, il est difficile de les fondre. De là tant de paysages à la gouache, d'un aspect aride et plat, où les ciels semblent découpés, où les verdures sont âpres, les jaunes crus et les rouges durs.

Pour corriger la sécheresse qu'engendre la trop prompte dessiccation de l'eau, les artistes ont imaginé de mêler à la gomme un corps glutineux, comme le lait de figuier, le jujube, le jaune d'œuf, et dans ce cas la gouache redevient la détrempe, dont elle n'est d'ailleurs qu'une variété. Mais telle qu'on la pratique, si elle est maniée par un peintre habile, à la main résolue et rapide, elle peut avoir de la suavité et de l'harmonie.

Ce qui distingue la gouache de l'aquarelle, c'est qu'on peut peindre à gouache sur un fond de couleur, et que les lumières y sont empâtées, c'est-à-dire que le peintre couvre de couleurs toute la surface de sa peinture, tandis que dans l'*aquarelle*, l'artiste, travaillant sur un fond blanc, réserve les blancs de ce fond pour en faire ses clairs, et n'a point d'épaisseurs à mettre dans son exécution, puisqu'au lieu d'empâter ses couleurs il les lave. Aussi appelle-t-on l'aquarelle un *lavis*, bien que ce mot s'applique plus particulièrement aux aquarelles monochromes, faites avec de l'encre de Chine ou du bistre.

Si des teintes étendues dans de l'eau un peu gommée manquent de corps et de consistance, en revanche elles sont légères, gaies et diaphanes. Mais, à dire vrai, l'aquarelle n'est qu'un dessin en couleurs. De nos jours, l'école anglaise a cherché et trouvé les moyens de donner au lavis une franchise et une solidité qui en font presque un nouveau mode de peinture. Grenue et nourrie dans les premiers plans, sans doute à force d'être grattée et revenue, et d'avoir ainsi pénétré à plusieurs couches dans des papiers excellents, l'aquarelle anglaise a des colorations corsées en même temps que des lointains fluides et lumineux. Elle est à la fois limpide et robuste; elle a beaucoup de relief et beaucoup d'air.

Du reste, la fusion de ces qualités contraires, Decamps l'avait obtenue,

lui aussi, par des pratiques mystérieuses et des roueries de métier dont le résultat est parfois étonnant. Il lui arrivait, par exemple, de frotter par places, d'un corps gras, le papier à gros grains sur lequel on peint à l'aquarelle. Le corps gras ayant recouvert les aspérités du papier sans pénétrer dans le sillon des filigranes, et le lavis ayant à son tour rempli les creux du papier sans pouvoir mordre la superficie, il en résulte un effet saisissant dans lequel se joignent à la limpidité du lavis la consistance et l'apparente épaisseur d'une peinture à l'huile. Decamps savait exprimer ainsi le crépi des vieux murs, l'aspect rugueux des pierres brutes, les terrains calcinés et raboteux, les écorces d'arbres.

Malgré tout, il est une vérité que les peintres ne doivent pas oublier : c'est qu'il ne faut pas faire dans un procédé ce qui peut être mieux fait dans un autre.

Miniature. On l'écrit aussi *mignature*, peut-être parce qu'on suppose que le mot vient de mignard, mignon. C'est en effet un genre de peinture qui est toujours mignon et quelquefois mignard. Bien qu'on puisse peindre en miniature de diverses manières, à l'œuf, à la colle, à l'huile, en émail, — comme le prouvent tant de beaux ouvrages exécutés en France et en Italie aux seizième et dix-septième siècles, — on est convenu d'appeler proprement miniature une aquarelle sur vélin ou sur ivoire. Toutefois, les délicates peintures sur vélin ou sur parchemin, qui ont si richement orné les manuscrits du moyen âge, étaient plutôt des gouaches, puisqu'on y appliquait des couleurs mates et qu'on y rehaussait de blanc les carnations, tandis que les miniatures sur ivoire sont de véritables lavis parce qu'on y épargne le blanc du fond. Aussi les nommait-on autrefois peintures *à l'épargne*. Aujourd'hui on y ajoute un peu de gouache. Les premières de ces miniatures ont constitué en France un art qui déjà, au commencement du quatorzième siècle, lorsque Dante vint à Paris, avait reçu un nom et s'appelait *enluminure*. Que cet art ait été connu dans l'antiquité romaine et qu'il ait fleuri au temps d'Auguste, cela est certain, mais il est permis de croire que les plus habiles enlumineurs ont été ceux de notre pays. C'est parmi les premiers solitaires de la Thébaïde et de la Syrie, au quatrième siècle de notre ère, que renaît, avec le goût des livres, le désir de les orner. Plus ils sont volontairement pauvres, plus les cénobites mettent de luxe dans leurs copies des livres saints, au point qu'ils en écrivent les versets en lettres d'or sur des peaux teintes de pourpre. Viennent ensuite les moines grecs qui, peignant en petit sur des fonds d'or, y représentent des animaux fantastiques et des ornements empruntés de leur architecture byzantine. Pour achever

d'orner le texte sacré, ils l'encadrent d'une vigne courante, et l'art de la *vignette* est créé.

Une fois en possession de cet art, nos miniaturistes français y font merveille. Abandonnant les fantaisies bizarres pour se rapprocher de la nature, ils regardent par les fenêtres du monastère et ils peignent sur le parchemin des manuscrits les fleurs et les plantes de leur jardin, les fruits de leurs espaliers, les insectes qui volent ou qui rampent, et les vrais animaux, les animaux vivants de la création. Quelques enlumineurs, comme Jehan Fouquet, ornent de petits tableaux les livres de prières et les ouvrages classiques grecs ou latins, tels que les Antiquités de Josèphe, l'Histoire de Tite-Live, et ils y laissent des modèles d'invention et de naturel, parfois même un sentiment de grandeur qui résiste à l'exiguïté des dimensions... Mais la peinture des manuscrits est un art qui appartient surtout à l'ornementation, et qui nous occupera dans le dernier chapitre de cette Grammaire.

Disons maintenant un mot touchant les miniatures sur ivoire et les convenances de la peinture en petit.

Si l'art était une simple imitation du vrai, toute représentation en miniature serait proscrite, parce qu'elle implique une contradiction entre l'éloignement que suppose la petitesse de l'image, et le fini précieux qui détruit l'idée de cet éloignement. Dès qu'un objet est représenté en petit, je ne puis le voir qu'en le rapprochant de mes yeux; mais, le voyant de près, je dois le voir nettement, car il serait absurde qu'il y eût de l'indécision dans un objet qui est tout proche de mon œil. D'un autre côté, comme il n'y a que la perspective qui rapetisse les objets, tout ce qui est plus petit que nature est censé vu de loin. Il y a donc une contradiction manifeste dans l'art du miniaturiste, puisqu'il rapproche par la précision des formes ce qui semble éloigné par la petitesse des proportions. Heureusement que la peinture est autre chose qu'une contre-épreuve du réel ; l'art est une belle fiction qui nous donne le mirage de la vérité, à la condition que notre âme sera complice du mensonge.

C'est donc une erreur de penser que le peintre en miniature doit traiter ses figurines comme si elles étaient enfoncées dans le tableau, séparées de nous par des couches successives d'atmosphère, et qu'il doit les faire fuir au moyen de couleurs légères et aériennes. Rien ne serait ici plus insipide qu'une exécution vaporeuse qui laisserait s'évanouir à nos yeux ce que nous serrons dans nos mains. Il en est des miniatures à peu près comme des pierres gravées. Le goût y conseille des tricheries heureuses, qui nous intéressent fortement aux traits essentiels, en abrégeant tout le reste. Sur l'ivoire du miniaturiste aussi bien que dans les intailles

ou les camées du graveur, l'art doit exprimer beaucoup avec peu. Pour cela, il faut que le peintre insiste sur les accents auxquels tient l'expression; qu'il mette en évidence les grands plans et se contente de glisser sur les autres. Resserré dans un petit espace, il s'interdira tous les traits inutiles, mais en revanche il écrira vivement ce qui est décisif.

Quelques miniaturistes renommés, suivant une marche contraire, ont travaillé à la loupe ; ils ont pointillé dans leurs portraits en petit tous les détails que leur présentait la nature en grand, détails que l'on peut retrouver ensuite sur leurs ivoires avec le verre grossissant. Tant de minutie ne produit que des œuvres sans caractère. Quand on veut mettre de l'accent partout, on n'en met plus assez où il en faut.

Peinture sur verre. Ce genre de peinture appartient plutôt à l'ornementation qu'à l'art du peintre, tel que nous l'avons défini. Ce que nous avons à dire de la peinture sur verre se trouvera donc dans la dernière partie du présent livre.

Peinture encaustique. Le mot encaustique, dérivé du verbe grec ἐγκαίω, je brûle, désigne une peinture dans laquelle les couleurs, mêlées de cire et de résine, sont amollies, fondues et fixées à l'aide du feu, pour être ensuite lustrées par le frottement.

Divers passages des auteurs anciens, notamment de Vitruve, de Pline, de Philostrate, attestent que les plus fameux peintres de la Grèce exécutaient leurs ouvrages à l'encaustique. Mais quelle était leur manière d'opérer? C'est un secret à moitié perdu. Pour le retrouver, des recherches pleines de sagacité furent faites, au siècle dernier, par le comte de Caylus, mais ces recherches n'aboutirent qu'à l'invention de moyens imparfaits. C'est dans notre siècle qu'un élève de David, Paillot de Montabert, est parvenu à la découverte d'une peinture, sinon semblable, du moins analogue à celle de l'antiquité, et nous avons vu dans son cabinet, à Saint-Martin de Troyes, un portrait d'homme qu'il avait peint à l'encaustique et qui était admirable pour la vivacité et la vérité des carnations, le doux éclat des couleurs, la limpidité en même temps que la consistance et, pour ainsi parler, la santé de l'œuvre. Les procédés mis en pratique par Montabert étaient ceux qu'il a exposés dans son *Traité de peinture*, avec l'autorité de l'expérience, de la conviction et du savoir.

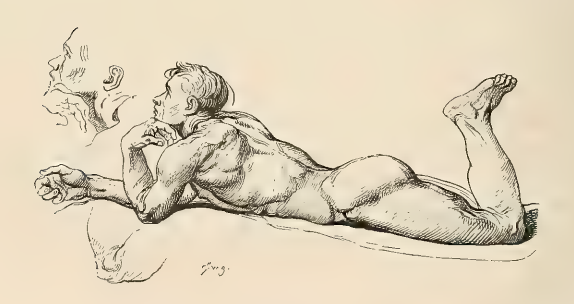
Pourquoi les peintres contemporains n'ont-ils pas adopté la peinture encaustique, telle que le savant et judicieux écrivain l'a décrite après l'avoir exercée? Peut-être faut-il s'en prendre à l'empire de la coutume, à un attachement trop facile pour les méthodes reçues, et aussi à la répu-

gnance qu'inspire aux artistes l'étude approfondie des procédés nouveaux, surtout quand elle se complique de chimie.

Montabert n'en a pas moins prouvé que l'encaustique n'est point, comme la peinture à l'huile, sujette à jaunir et à s'obscurcir inégalement de manière à désaccorder le clair-obscur du tableau; que l'encaustique permet de rendre certaines parties du tableau mates ou transparentes, selon qu'on veut exprimer ce qui est aérien et fuyant, ou ce qui est rapproché de l'œil et nettement visible ; qu'elle est plus suave, plus riche que la détrempe et presque aussi lumineuse ; qu'elle se prête beaucoup mieux que la fresque aux délicatesses de l'imitation ; qu'elle peut être employée pour toute sorte de tableaux, grands ou petits, et qu'elle est excellente pour décorer les voûtes ou les murs exposés à l'air extérieur et à l'humidité, enfin, que l'encaustique est inaltérable aujourd'hui comme elle le fut dans l'antiquité grecque où les peintures n'ont péri que de mort violente. Le Combat de Marathon, peint par Polygnote dans le Pœcile d'Athènes, se conserva, sous ce portique découvert, pendant près de neuf siècles.

Plutarque, du reste, a rendu hommage à la longue durée de l'encaustique, lorsqu'il a écrit : « La vue d'une belle femme ne laisse dans l'esprit d'un homme indifférent qu'une image prompte à s'effacer : telle est une peinture à l'eau. Dans le cœur d'un amant, cette image est en quelque sorte fixée par la puissance du feu : c'est une peinture à l'encaustique : le temps ne l'efface jamais. »

CHARLES BLANC.



HISTOIRE

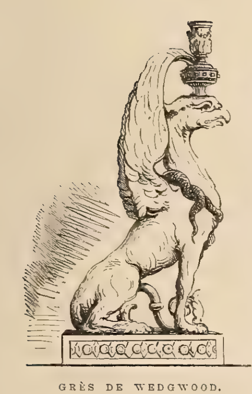
DES

POTERIES, FAÏENCES ET PORCELAINES

PAR M. J. MARRYAT

TRADUCTION, NOTES ET ADDITIONS

PAR M. LE COMTE D'ARMAILLÉ ET M. A. SALVETAT[1]



GRÈS DE WEDGWOOD.

C'est une maxime anglaise que « les peuples n'ont que le gouvernement qu'ils méritent. » On pourrait, ce nous semble, étendre cette maxime et dire que les peuples font les livres à l'image de leur constitution. Cela doit surtout s'entendre des ouvrages que l'érudition fait naître de chaque côté du détroit.

Les vues d'ensemble et, pour tout dire, cette unité administrative que « l'Europe nous envie » se reflètent en nos livres ; tandis qu'en Angleterre les franchises et les priviléges de toute sorte qui nous semblent créer une foule d'États dans l'État, ont pour corollaire l'absence d'ordre et d'unité dans les livres qu'on y compose.

Certes, le résultat final doit être le même et il se peut que l'on arrive des deux côtés au même but. Mais par combien de sentiers nous promène l'auteur anglais ! quels détours il nous fait suivre et combien de fois,

1. Deux volumes in-8° de 440 et 480 pages, avec nombreuses gravures sur bois et monogrammes. Ve Renouard, Paris, 1866.

guidé par lui, revient-on sur ses pas, arrêté par un obstacle qu'il aurait dû déblayer!

Voyez, au contraire, la belle ordonnance du livre français. C'est comme un jardin botanique divisé par cases bien étiquetées, percé de grandes et de petites allées bien droites, et de largeurs proportionnées pour l'ordre et pour la symétrie.

Parc anglais d'un côté, jardin français de l'autre. L'un pour y promener la fantaisie, l'autre pour y songer, comme songeait Descartes composant le *Discours sur la Méthode.*

La méthode! c'est en effet l'honneur et le mérite de l'érudition et de la critique en France. Aussi son absence nous étonne lorsque nous ne l'y rencontrons point, et sommes-nous obligés de nous enquérir des motifs qui l'en ont fait exclure.

Cette enquête est notamment nécessaire pour se rendre compte de la composition matérielle de la traduction de l'*History of Pottery and Porcelain* de M. J. Marryat, que MM. le comte d'Armaillé et A. Salvetat viennent de publier.

Le livre de M. J. Marryat, malgré une certaine apparence de symétrie, ne brille point par l'ordre.



FAÏENCE HISPANO-MAURESQUE.

(Revêtement de Cuarto-Réal, à Grenade.)

Ainsi, les origines européennes de la poterie n'y figurent que dans deux chapitres secondaires, et sont plutôt indiquées qu'étudiées, sous des titres qui ne les signalent point : la céramique grecque et étrusque ayant été reléguée dans le glossaire qui termine l'ouvrage ; celle que les Romains exécutèrent sur le sol de la Gaule et sur celui de la Grande-Bretagne se trouvant en tête d'un chapitre sur la poterie anglaise. Enfin les carreaux vernissés qui occupent une place si importante dans la céramique du moyen âge sont étudiés en deux places différentes : à la fin de la faïence française, après les pièces appelées encore du nom de

Henri II, et avec la faïence anglaise, avant les poteries du moyen âge.

A ce désordre réel, sur lequel nous ne voulons pas plus longtemps insister, viennent s'ajouter, — ceci semble un paradoxe, — les améliorations des éditeurs français.

En effet, chacun des chapitres de l'ouvrage anglais, traduit littéralement avec ses notes originales, est suivi d'un corollaire qui, sous le titre d'« additions et annotations », le complète, parfois le rectifie et souvent acquiert autant d'étendue que ce chapitre lui-même. De telle sorte qu'il y a deux livres dans ce livre et qu'il en naît un peu de confusion.

De quelle façon la chose s'est-elle faite et comment M. A. Salvetat, qui a montré tant de méthode dans ses *Leçons de céramique*, a-t-il été forcé d'en montrer si peu dans l'*Histoire des Poteries, Faïences et Porcelaines?*

Ceci demande explication.

Lorsque apparut la seconde édition de l'*History of Pottery and Porcelain*, M. le comte d'Armaillé se prit à vouloir la traduire et la publier. Mais n'ayant pu obtenir de l'éditeur anglais les clichés des gravures contenues dans son livre, il lui fallut faire exécuter de nouveaux bois en France. Tandis que la traduction s'achevait, que les bois se dessinaient et se gravaient, les études céramiques prenaient chez nous les grands développements que chacun sait, pour les avoir vus enregistrés dans la *Gazette des Beaux-Arts* et dans la *Chronique des Arts*, le grand et le petit moniteur des céramophiles, que d'aucuns appellent fort irrévérencieusement des faïençomanes.

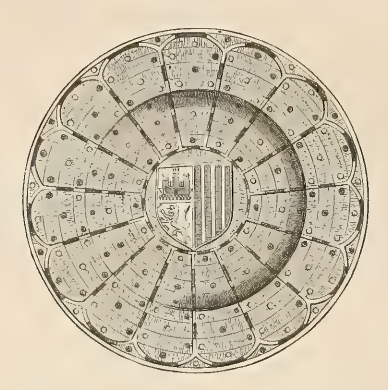
Si bien qu'il fut nécessaire de demander quelques notes à des experts en ces matières; que M. le comte d'Armaillé s'adressa tout naturellement à MM. Riocreux et Salvetat; que les notes et additions de ce dernier prirent un développement tel, que le livre anglais s'est dédoublé en deux tomes. Et encore tout ce qu'on aurait pu ajouter à l'œuvre originale n'a point trouvé place dans la traduction, certains cantons de la céramique encore inconnus naguère ayant été explorés pendant l'impression.

Il fallait bien s'arrêter devant la menace de recommencer sans cesse cette œuvre de Pénélope.

Maintenant que nous avons fait l'histoire de cette traduction et expliqué ses imperfections, parlons de ce qu'elle contient et des améliorations qu'elle a apportées à l'œuvre originale. Nous suivons l'ordre que celle-ci avait imposé aux éditeurs français.

Le livre débute par une histoire des faïences hispano-mauresques que les traducteurs ont annotée d'après l'excellent mémoire de M. Ch.

Davillier, que M. Albert Jacquemart a jadis étudié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (T. XII, p. 267 et *passim*).



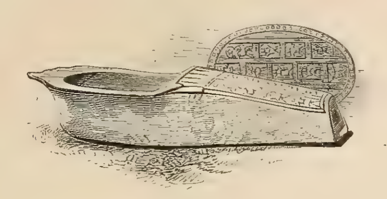
PLAT EN FAÏENCE HISPANO-MAURESQUE.



PLAT EN FAÏENCE HISPANO-MAURESQUE.

A ce propos, M. A. Salvetat n'a pas de peine à prouver que la faïence émaillée, c'est-à-dire revêtue d'une couverte rendue opaque par l'acide

stannique, a été fabriquée en Espagne bien antérieurement à la date que l'on assigne d'ordinaire à son introduction en Italie. Quant aux présomptions qui font venir d'Orient la couverte stannifère, elles acquièrent chaque jour de nouvelles forces. Aux tombeaux assyriens du British-Museum exécutés en terre cuite entièrement recouverte d'une glaçure bleue semi-opaque, qui semble être un silicate plombo-stannifère, nous ajouterons quelques fragments de briques de revêtement apportés de l'antique Ninive au musée du Louvre.



TOMBEAU ASSYRIEN EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE.

(British-Museum.)

Ce sont des rosaces blanches à cœur jaune, colossales marguerites se détachant sur un fond bleu, des ornements blancs sur ce même fond bleu, des parties de vêtements jaunes à sillons bleus marquant les plis, des moulures saillantes couvertes d'écailles jaunes dessinées en violet sur un fond lapis, ou entièrement blanches. La surface de ces fragments est vitreuse et brillante ; de plus, la matière colorante a coulé sur les côtés et sur le revers, où elle a formé de grosses gouttes.

L'analyse chimique peut seule prononcer en dernier ressort, mais toutes les présomptions nous semblent concorder en faveur de la composition stannifère de ces couvertes, surtout pour les parties blanches, opaques dans leur épaisseur, vitreuses à la surface et largement craquelées[1].

La pratique de cet art se sera sans doute conservée en Perse, d'où elle a pu se répandre dans les contrées orientales. La voie de la conquête, par l'Afrique, l'Espagne et la Sicile, et celle du commerce et des échanges, l'auront fait parvenir jusqu'à nous.

Parmi ces produits orientaux, il en est qui commencent à se répandre aujourd'hui, et qui, de même nature que le vase du musée céramique de

1. Une planche extraite de *Ninive et l'Assyrie* de M. V. Place et exposée au Salon de cette année par M. Dijeon, reproduit en couleurs, d'après M. Thomas, le mur émaillé d'où proviennent ces fragments.

Sèvres représenté ci-dessous, sont composés d'une espèce de grès à pâte très-compacte, décoré de peintures noires appliquées au pinceau, réchampies en bleu noir et recouvertes d'un épais vernis très-dur qui semble à M. A. Salvetat être un silicate alcalin comme celui des grès européens.



VASE SICULO-MAURESQUE.

(Musée de Sèvres.)

Notre embarras serait grand si nous voulions parler de la partie relative aux faïences italiennes, l'auteur des « additions » ayant puisé largement, — ce dont nous sommes loin de nous plaindre, — dans notre *Notice des Faïences peintes* du musée du Louvre. Nous trouverions naturellement qu'il ne pouvait mieux faire. Aussi éviterons-nous le piége en nous contentant de rentrer dans la discussion relative à la part qui revient à maestro Giorgio dans la décoration des majoliques dont on lui a fait honneur.

M. J. Robinson avait, le premier, émis l'opinion que cette part était beaucoup trop grande et qu'un certain nombre de pièces décorées des couleurs à reflets métalliques si prisées aujourd'hui n'ont dû passer sous sa main que pour y recevoir ce lustre, ayant été déjà décorées ailleurs ou par d'autres mains avec les couleurs ordinaires.

Adoptant cette opinion, nous l'avons développée et nous avons essayé de préciser l'époque où maestro Giorgio cessa de peindre lui-même sur faïence pour ne plus rester qu'un décorateur exclusivement appliqué à enflammer de lustre jaune ou rouge rubis les peintures que d'autres avaient exécutées. Il s'agit ici, bien entendu, des pièces de choix, et non de ces produits inférieurs que tout atelier peut produire.

Il nous avait semblé que c'était aux environs de l'année 1525 que

maestro Giorgio avait dû cesser de peindre, parce que, artiste de la vieille école, il ne savait que tracer des dessins archaïques dont la mode était passée.



FAÏENCE ITALIENNE.

(Musée de Sout-Kensington.)

M. Albert Jacquemart, en parlant ici même [1] de notre *Notice* avec une grande indulgence, crut cependant devoir combattre avec une certaine vivacité notre opinion, dont il semble depuis s'être cependant rapproché, puisqu'il « se l'explique sans l'adopter [2]. » Il est vrai que des faits nouveaux sont intervenus au débat pendant l'Exposition rétrospective.

Jusqu'ici les pièces antérieures à l'année 1525, que l'on croit caractéristiques du style propre à maestro Giorgio, n'avaient été rencontrées qu'avec des monogrammes et des sigles qui prêtent à discussion. Mais la collection de M. E. Dutuit nous a enfin donné une signature de ce décorateur céramiste, exécutée au revers d'une coupe avec la même couleur bleue dont il avait tracé le *Jugement de Pâris* qui se voit à l'intérieur. Or, le style

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII, page 87.
2. *Ibidem*, tome XIX, page 396.

archaïque de cette peinture est en désaccord formel avec celles d'époque postérieure, qui, rehaussées de lustre métallique, portent au revers le



FAÏENCE D'URBINO.

monogramme si connu, mais tracé avec ce même lustre. Cette pièce authentique d'Andreoli, datée de 1520, a fait également classer sous le



CUPPA AMATORIA. — INTÉRIEUR.

(Cabinet de M. le Cte d'Armaillé.)

même nom d'autres faïences également archaïques appartenant à M. le baron G. de Rothschild et à M. Basilewski.

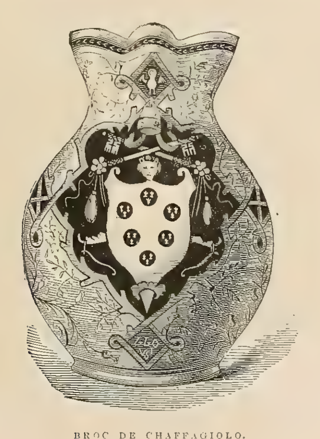
D'un autre côté, une *cuppa amatoria*, appartenant à M. le comte



CUPPA AMATORIA. — REVERS.

(Cabinet de M. le Cte d'Armaillé.)

d'Armaillé, dont nous donnons ici la face et le revers, porte sur ce revers



BROC DE CHAFFAGIOLO.

(Musée de South-Kensington.)

le monogramme de maestro Giorgio en jaune à reflets, en même temps que l'N attribué à M. Vicentio, son fils, lequel est tracé en rouge rubis. Preuve,

suivant nous, que deux mains différentes se sont appliquées au seul décor à reflets de cette pièce, et que ce décor est absolument indépendant de la peinture qui existait antérieurement. L'opinion de M. J. Robinson doit acquérir chaque jour de nouveaux adhérents, et c'est déjà beaucoup pour elle que de s'être rallié les savants de la manufacture de Sèvres.

M. J. Marryat avait fait la part très-petite à la fabrique de Chaffagiolo. Ses traducteurs, au contraire, la font très-grande, et l'exposition rétrospective a bien montré qu'il devait en être ainsi. Il faut, en effet, attribuer à la fabrique protégée par les Médicis un grand nombre de pièces archaïques, comme le broc ci-contre. Le décor y est d'un ton plus intense que celui de Faenza, souvent d'une certaine brutalité dans l'exécution, et parfois remarquable par une couleur rouge que nous croyons particulière à cette fabrique. Enfin, le dessin des figures appartient à la vieille tradition florentine, comme le prouve le plat de la collection Basilewski publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome XIX, page 391).

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)



FAÏENCE DE CHAFFAGIOLO.

PIERRE PUGET

(SUITE[1].)



P. PVjet f 1670-71

Si la sculpture pittoresque voulait plaider une cause perdue, elle ne pourrait invoquer en sa faveur d'argument plus décisif que les deux derniers ouvrages de Pierre Puget. Mais en même temps elle irait au-devant d'une condamnation inévitable. Le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* et le bas-relief de la *Peste de Milan* contiennent à la fois, et les qualités les plus brillantes auxquelles la sculpture pittoresque puisse prétendre, et les défauts les plus sensibles dans lesquels elle soit contrainte de tomber. Puget, ici, n'est pas en cause. Contemporain de Bernin et de l'Algarde, comment se serait-il affranchi de la contagion de l'exemple? Comment eût-il renoncé à ce qu'il considérait avec eux comme un progrès sur l'art antique? Ou plutôt ne se croyait-il pas, à juste titre, un digne continuateur des anciens, puisque la colonne Trajane et l'arc de Constantin lui offraient des modèles capables d'autoriser les tentatives les plus hardies? Ignorant les Panathénées, pouvait-il ne pas ignorer ce que l'on a si bien nommé les lois du bas-relief? Sur une page presque sans épaisseur, d'une main toujours sûre et maîtresse d'elle-même, écrire de grandes choses dans un style simple, dont le calme double la force, c'est le triomphe de l'art grec. Puget, au contraire, attaquant le marbre d'une main fiévreuse, s'efforce de lui arracher des saillies provocantes; il le creuse indéfini-

1. Voir tome XVIII, p. 193 et 308; tome XIX, p. 218, 403, et tome XX, p. 255 et 340.

ment pour ajouter des plans à ces saillies et des lointains à ces plans; il y appelle les sonorités de la lumière et les silences de l'ombre; loin de s'en tenir à un effet tranquille, il pousse l'expression jusqu'au drame et le drame jusqu'au fracas. Entre deux systèmes si opposés, le choix aujourd'hui n'est plus possible. Mais, ne l'oublions pas, la connaissance des grandeurs de l'art grec date d'hier. Ses lois, que la critique a fixées, ont été longtemps lettre morte. La Renaissance, qui remit l'antiquité en honneur, n'avait pas distingué entre ses productions, et tandis que l'art s'en allait à la dérive d'enthousiasmes souvent aveugles, c'est à la critique moderne, forte des plus belles découvertes, qu'il était réservé d'éclairer la sculpture en lui montrant ses véritables modèles.

La critique a donc le droit de condamner le système suivi par Puget. Mais Puget s'absout de lui-même, car il a fait, après tout, œuvre de génie. Certes on ne conseillera à personne d'imiter cette sculpture panachée qui entasse dans le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* des hommes, des animaux, des chaînes, des plumes, des draperies flottantes, des étendards, des édifices. Si quelque artiste de nos jours avait l'idée d'un pêle-mêle semblable à celui de la *Peste de Milan*, où l'on voit le ciel s'entr'ouvrir au-dessus d'un rideau d'alcôve, qui laisse apercevoir un lit placé dans une cour encombrée de cadavres, il faudrait avoir le courage d'effacer la moitié de son œuvre. Mais il ne s'agit pas d'œuvres à faire. Elles sont là, veuves de leur auteur depuis plus d'un siècle et demi. Oublions un moment le devoir de la sculpture, et voyons si le génie n'a pas su prêter à ces monstres quelque beauté.

Or, les beautés sautent aux yeux. Connaissez-vous beaucoup de nudités sculpturales comparables au torse de Diogène? Connaissez-vous rien de plus élégant que la jambe d'Alexandre? Ainsi que le faisait remarquer Gustave Planche à propos du *Milon*, c'est un tort de voir dans Puget un imitateur de la réalité. Il ne copie pas servilement la nature. Au contraire, la nature lui obéit. Elle lui apporte des formes entre lesquelles il choisit les plus caractéristiques, les plus vivantes, et quand il les confie au marbre, en même temps qu'il souligne l'accent de la vie, il accuse les masses musculaires avec une ampleur idéale. Ainsi, son Diogène est un vieillard depuis la tête jusqu'aux pieds, et cependant vous chercheriez en vain dans la nature le modèle d'un corps en qui l'âge ait à ce point respecté la beauté. Quant à son Alexandre, on voit qu'il l'a compris, non point comme un éphèbe, habitué des jardins d'Académus, mais comme un batailleur dont le tempérament robuste résiste à la fatigue, dont la tête trapue sait porter le poids du casque, dont la poitrine respire largement sous la cuirasse, dont le bras frappe de grands coups

d'estoc. Ses écuyers sont de vieux serviteurs, j'allais dire de vieux grognards, et le valet qui tient le chien n'est si grotesquement bouffi que parce qu'il symbolise aux yeux de Puget les peuples barbares réduits en servitude par le roi de Macédoine. Puget, sur ce point, était à côté de la vérité littérale. On place la rencontre de Diogène et d'Alexandre au début des campagnes de ce dernier. Mais une erreur de fait n'enlève rien à la vérité morale. Le bas-relief représente bien le sujet donné : d'une part, un sage que sa vie cynique n'a point avili; de l'autre, le conquérant du monde, surpris de voir ce qu'il peut tenir de gloire dans un tonneau.

L'expression particulière des têtes s'ajoute à l'expression de la mimique générale. La tête du Diogène est certainement une des plus dramatiques qui soient sorties du ciseau d'un sculpteur. A ce titre elle mériterait d'être moulée et étudiée comme un modèle. Mais elle a le tort de ne pas se trouver en situation. On ne comprend pas un tel effort de souffrance de la part d'un acteur chargé de dire ces mots : « Ote-toi de mon soleil! » En revanche, le geste d'Alexandre, et surtout sa main, dramatisée peut-être outre mesure, indiquent bien sa réponse : « Si je n'étais Alexandre, je voudrais être Diogène. » Évidemment, Puget n'a pas entendu s'en tenir aux deux mots historiques : entre le conquérant et le philosophe il a prolongé la conversation, et c'est ainsi qu'il a été conduit à faire de son Diogène une sorte de Job inspiré, jetant aux vainqueurs des nations les malédictions des faibles qu'ils écrasent.

Quand on songe que le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* resta au moins dix ans sur le chantier, on ne s'étonne pas d'y voir l'exécution poussée jusqu'aux derniers raffinements. Que de fois, pendant ces dix années, le marbre reçut les caresses du ciseau! Tantôt le maître se plaisait à assouplir les chairs, tantôt il creusait l'expression, tantôt il s'épuisait sur un détail en apparence secondaire. Mais rien n'était secondaire à ses yeux. Il prodiguait partout les richesses de l'esprit le plus inventif et de la main la plus savante. Regardez la selle qui porte Alexandre : elle se termine sur l'épaule du cheval par un mufle de lion dans le nez duquel s'attache la martingale. Regardez la chaussure du héros, sa cuirasse, son casque, son bouclier : les ciselures les plus délicates animent ces détails. Du milieu de ses vêtements sort l'extrémité du fourreau d'un glaive; ce morceau de marbre, grand comme la main, a été dessiné et fouillé avec amour. L'architecture, avec ses temples corinthiens, son palais florentin, sa muraille à porte ogivale, a dû coûter des mois et peut-être des années de travail. Mais surtout c'est dans les têtes qu'éclate la science du maître. Le soldat penché au-dessus du tonneau, ses deux camarades derrière lui, le porte-étendard et l'écuyer, sont admirables.

On y sent ce frémissement de la vie qui court le long des spirales de la colonne Trajane. Ce n'est pas sans motif, croyez-le bien, que Puget a placé, derrière les édifices qui garnissent le fond du tableau, l'image de la colonne Trajane, comme une justification et un aveu.

Un grand artiste, dont l'esprit paradoxal prenait plaisir à soutenir, la plume à la main, des thèses démenties par ses œuvres, a jugé très-sévèrement le bas-relief d'*Alexandre et Diogène*. Je citerai ses propres paroles :

> Toutes les fois que la sculpture a essayé de présenter un certain mouvement, elle a produit des ouvrages monstrueux, plus voisins du ridicule que du sublime. On peut voir un exemple signalé de ce ridicule et de cette impuissance dans le célèbre bas-relief d'*Alexandre et Diogène* par Puget. L'artiste a voulu peindre (le mot m'échappe) avec son marbre et son ciseau les drapeaux agités, le ciel, les nuages autour de ses personnages, lesquels sont groupés comme dans un tableau, et avec les attitudes les plus diverses.
>
> Il semble qu'il eût voulu faire entendre, si l'art pouvait aller jusque-là, les cris de la foule et le bruit des trompettes; mais ce que son art ne lui permet pas davantage, c'est d'arriver à faire comprendre son sujet, dont l'interêt réside uniquement dans le mot insolent adressé au conquérant par l'enfant de Sinope. Si le grand Puget eût eu autant d'esprit que de verve et de science, qualités dont son ouvrage est rempli, il se fût aperçu, avant de prendre l'ébauchoir, que son sujet était le plus étrange que la sculpture pût choisir; dans cet entassement d'hommes, d'armes, de chevaux et même d'édifices, il a oublié qu'il ne pouvait introduire l'acteur le plus essentiel : ce rayon de soleil intercepté par Alexandre, et sans lequel la composition n'a pas de sens.

Le dernier trait est charmant. Il frappe juste et il emporte la pièce. Il part sûrement d'un homme d'esprit. Et toutefois, l'avouerai-je? j'éprouve quelque peine à entendre cet homme d'esprit parler d'*ouvrage monstrueux*, de *ridicule*, d'*impuissance*, à propos d'une œuvre qu'il a mal vue, car il y a vu des nuages qui n'y sont pas. Je comprendrais un tel jugement dans la bouche de Simart ou de M. Ingres. Mais l'homme si sévère pour les témérités de Puget, c'est le génie qu'on peut déclarer le plus proche parent du sien : c'est Eugène Delacroix [1]. Quelle idée de tirer ainsi sur ses troupes, ou plutôt sur son capitaine!

Il s'en faut que nous en ayons fini avec l'histoire du bas-relief d'*Alexandre et Diogène*. Louis XIV ne devait jamais voir cette éclatante justification du génie méconnu. Puget, qui, en 1689, voulait partir avec son œuvre pour la placer lui-même à Versailles, eut la douleur de la garder jusqu'en 1694. Suivant son habitude, et ce que nous savons maintenant de la cour prouve que l'habitude n'était pas mauvaise, il n'avait voulu

1. « Des Variations du Beau. » *Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1857.

s'en séparer qu'à bon escient, c'est-à-dire avec la certitude d'un payement convenable; précaution moins intéressée qu'il ne semble d'abord, car la valeur intrinsèque du bas-relief se compliquait d'une foule de frais accessoires accumulés depuis vingt ans. Le mémoire de ces frais ne s'élevait cependant qu'à la somme de 1,021 livres, et c'est cette bagatelle qui arrêta le départ de l'*Alexandre*. La lettre suivante, écrite par le marquis de Villacerf à l'intendant de Toulon, vint verser une goutte de plus dans cette coupe d'amertume que Puget avait rapportée de Versailles pleine, à ce qu'il semble, jusqu'aux bords :

A Versailles, ce 29 janvier 1690.

C'est pour vous donner advis, Monsieur, que M. de Louvois a seulement ordonné le paiement de 992 l. 8 s., à quoi se montent les six derniers mois 1689 de l'entretien du jardin du Roy, y compris l'achapt des ognons et fleurs et le port d'iceux, ayant retranché sur votre etat les 1,021 l. dus de reste au sieur Puget pour le bas-relief d'Alexandre. J'en suis fort fasché par l'apréhension que j'ai que ce bon ouvrier aille chercher ailleurs de l'ouvrage.

Je suis, Monsieur.....

Villacerf.

Ce bon ouvrier, en effet, avait pu, dans un moment d'humeur, s'écrier qu'il quitterait la France. Mais la menace n'était pas sérieuse. Trop de liens l'attachaient maintenant à son ingrate patrie. En ce moment même, il se bâtissait un petit palais, et, loin de se décourager des mépris de la cour, il préparait pour le roi une nouvelle œuvre, ainsi qu'il l'écrivait lui-même au marquis de Villacerf :

Monsieur,

Après vous auoir tesmoigné mes tres-humble respets, M. de Vauuré, intendant de la marine, vous aura présanté un estact dunne partie de marbres que jauois vandu au Roy et quil me reste encorre deu depuis aces longtemp 1835 l. 15 s., et encorre dunne autre partie des despances faictes a un bas relief que jaye acheue d'Alexandre et Diogenes un ouurage de tres grande consideration, selon la comune opinont; reste du par le rolle quil en a este dresse par M. de Vauuré la some de 1299 l. 11 s. Mgr le marquis de Louuois maiant donne ces avis que Sa Majesté desiroit la continuation de mes ouurages et quelle auoit este tres satisfaicte de mon Andromede et du Milon quon y auoit presante; et come Sa Majeste aime les grandes chosses, je creu, Monsieur, de mocuper a quelques beaux ouurages pour son seruisse. A sette bonne intention jay faict venir une tres belle piesse de groseur estraordinaire de marbre pour mocuper au seruisse de ce grand preince. Je mi suis espuisé en maniere que je beaucoup inportune le paiement de ce quil mes deut tant des marbres que je fournis que des depance pour le bas relief d'Alexandre, Monsieur de Vauuré, quaiant mon paiement de ce quil me deu je ferois les depances quil me conuient faire a ma grande piesse, car les grands ouurages trainent de grands fray. Par ainsy, Monsieur, honores moy de cette grasse de me faire hordonner le paiement de ce quy me deu par le moien de M. de Vauuré.

Je pourray satisfaire aux intentions du Roy, et de prier Dieu quil vous conserve, et suis avec beaucoup de respects, Monsieur,

Vostre tres hunble et tres obeissant serviteur,

P. Puget,

sculpteur du Roy.

A Marseille, ce 21 auril 1692.

Le placet que cite Bougerel, comme présenté au roi en 1792, revient avec plus de force sur le même objet :

AU ROI.

« Sire,

« L'honneur que Votre Majesté me fait d'approuver mes ouvrages me fait esperer « qu'elle jettera les yeux sur le présent Mémoire que mon fils aura l'honneur de lui « présenter : ce ne sera que pour lui représenter très-humblement que l'Andromede, le « Milon et le bas-relief d'Alexandre, sont les seuls ouvrages que j'ai faits depuis que « V. M. me fit l'honneur de me retirer de Genes l'année 1669. Voilà, Sire, 23 ans « qui se sont écoulés à ces trois ouvrages, desquels le suppliant n'a reçu que vingt-un « milles livres. Six mille livres pour le bas-relief, quinze mille livres pour l'Andro- « mede. V. M. est très-humblement suppliée de considérer que le marbre a coûté à « Carrare six mille livres d'achapt, sans compter le port de Carrare à Genes, de Genes « à Marseille et de Marseille à Paris, qui va à plus de deux mille cinq cents livres; « et les assurances que je fis de l'Andromede lorsque je l'envoyai à V. M. qui montent « à plus de 800 livres. Voilà, Sire, près de dix mille livres que cet ouvage me coûte, « sans compter le louage de l'atelier et quatre cents livres pour la caisse.

« Pour le Milon et le bas-relief d'Alexandre, V. M. en a fourni le marbre et les « frais jusques à Paris. Je n'ai fait que les frais de l'assurance du danger, qui mon- « tent à seize cents livres, et les frais du louage de l'atelier. Il me reste encore, Sire, « pour mes peines, pour le paiement des ouvriers, dix mille livres, sans compter « mille petits frais que je ne mets pas en ligne de compte. Je me flate, Sire, que V. M. « aura quelque bonté pour moi, et pour ma famille; puisque j'ai quitté de grands « avantages à Genes pour me rendre aux ordres de V. M. Lorsque j'eus l'honneur de lui « faire présenter l'Andromede, feu M. de Louvois m'ordonna d'accompagner par un « autre groupe celui d'Andromede. Il m'ordonna de faire venir un bloc de marbre; et « lorsque le marbre seroit arrivé à Marseille, il m'accorderoit 2000 livres toutes les « années jusques à sa perfection. Je n'avois demandé cette somme que pour pouvoir « payer les ouvriers qui travailloient à cet ouvrage. Le seul bloc pese 800 pesant; il « n'en est jamais sorti un plus beau et plus gros de Carrare : il me revient à huit mille « livres, et le port de Carrare à Marseille quinze cents livres, étant le seul chargement « d'une grosse barque. Lorsque V. M. considérera les avances que j'ai faites pour ce « bloc de marbre, et les intérêts que je fais de cette somme, elle n'aura pas peine à « connoître l'état où je puis être par le peu de profit que j'ai fait depuis tant d'années, « ayant eu fort peu d'aide pour tous ces ouvrages. L'on ne dira pas que j'en ai fait « d'autres pour les particuliers. J'ose assurer V. M. qu'excepté une petite Vierge de « quatre pieds et demi pour un seigneur de Genes, qui l'a mise à sa chapelle domes- « tique, je n'ai rien fait pour aucun particulier. »

Mais le placet resta sans réponse. Et le payement du bas-relief n'arrivait pas, et la pièce de marbre était toujours là, tentation permanente pour l'artiste. Lui qui ne demandait qu'à prendre le ciseau afin d'y contenter son génie, il lui fallut encore plus d'une fois prendre la plume et exhaler ses plaintes sur le papier. Aussi la plainte devient aigre, et l'on voit se reproduire la menace de quitter la France. Voici d'abord un extrait recueilli dans un catalogue de vente, puis une lettre publiée par les *Archives de l'art français.*

Marseille, 19 septembre 1692.

Je suis pourtant mortifié de voir issy tant du monde entretenu du Roy et païé ponctuellement et son au nombre des dixmes et quoi fonttil je nan sài rien ; que je voies suprimer ces jans la comme tres inutille, Puget prandroit patiance. Que si je suis contrain de sortir de ma patrie pour mocuper a mon art, je laisse a penser cy ce me sera un rude coup et jen suis a la veille.

A Marseille, ce 22 septembre (ou décembre) 1692.

Monsieur,

Le besoin et lextremite de mes afaires me font estre fort importun dans cette occasion; a la fin ceux qui mont fourni dargent pour faire venir la pierre de marbre pour faire un parel groupe que seluy d'Endromede ordonné et par les ordres de Mgr le marquis de Louvois me tourmentent beaucoup et si jetois payé Monsieur je serois fort en repos et je continuerois avec assiduité et je me prometois si fort destre satisfait que j'ay fait venir de Paris un de mes eleves pour maider a cette piesse. Il nia pas un argent mieux gaigné que seluy que je demande, son des fatigues de mes bras et de ma sueur. Je merite pour le moins autant quun tas de monde qui sont issy entretenu payés pontuellement. Mais ses mysteres sont inconnus a Puget. Il vous demand Monsieur vostre assistance et faveur. M. de Vauuré et M. de Bontems vous en prieron, et pour moy je vous en seray toute ma vie estrement obligé et je suis avec tous mes respects

Monsieur

Vostre tres humble et tres obeisant serviteur.

P. Puget.

Il avait bien raison, le malheureux, et ce qu'il a écrit, tous les artistes peuvent le répéter avec lui : « Il n'y a pas un argent mieux gagné que celui que je demande. Ce sont des fatigues de mes bras et de ma sueur. » Quelle éloquence dans ce cri d'une âme indignée ! Et quelle grandeur dans la petite phrase qui suit : « Ces mystères sont inconnus à Puget ! » En regardant les œuvres de Puget, un esprit critique, rebelle à l'enthousiasme, pourra être tenté de ne lui attribuer qu'une très-grande habileté de main, une science pratique supérieure ; mais, quand on lit ces lettres, il faut bien reconnaître que l'homme qui les a écrites portait en lui une grande âme. Il n'en est pas une où l'on ne soit arrêté par quelque trait

imprévu, où l'on ne sente se dégager, sous l'orthographe barbare, je ne sais quel parfum cornélien. Comment ceux à qui elles s'adressaient n'auraient-ils pas fini par en être touchés? Nous ignorons de quelle manière fut réglé le prix du bas-relief, mais il fut réglé à la satisfaction de Puget, puisque Puget se décida à se dessaisir de son œuvre. Vauvré annonce le départ en ces termes, et l'on remarquera la fatalité qui mêle toujours les marbres du grand artiste avec les oignons du jardin du Roi :

A Toulon, le 20e janvier 1693.

Je me donne l'honneur de vous envoyer, Monsieur, le compte de la depense du jardin du Roy pendant l'année dernière, dont je vous supplie de vouloir ordonner le fond à M. de La Ravoye, pour son remboursement.

On travaille à descendre le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* de l'attelier du sr Puget au port de Marseille, pour l'y embarquer et l'aporter icy, pour le faire passer à Brest, sur l'escadre des vaisseaux du Roy.

De Vauvré.

Le même jour, Puget écrit aussi. La nouvelle contenue dans la lettre de Vauvré est un coup de poignard pour le cœur de l'artiste. Ce n'est pas assez qu'on lui paye son œuvre, il faut qu'elle parvienne au roi sûrement, et voilà qu'on la livre aux hasards de la mer! Sa sollicitude paternelle se réveille et lui dicte la page suivante :

Marseille, ce 20 janvier 1693.

Monsieur,

Jetois a la cour il y a quatre annees, et, prenant conge du Roy me recommanda de travailler tousjour pour son servisse. Mon bas relief d'Alezandre et Milon estoit si faut dire achevé et come set ouvrage estoit fort important pour le travail que je metois ocupé moymesme lespace de sinq ans et que tout le monde estimoit un ouvrage extraordinaire, je resolus descrire a Monsieur le marquis de Louvois pour faire porter cet ouvrage a Paris, et quon avoit trové la voiture tres comode par Lion sur le Rosne et Roine [1] et sur le canal de Briare, que moyenent la sortie de 1700 livres on conduisoit les deux caisses a Paris. Monseigneur ne men respondit rien. Sependant M. de Vauuré a heus ordre de les faire pacer en ponant sur les vaisseaux du Roy. Je ne seu manpecher destre fort chagrin de me voir asarder et espose une fatigue si grande, dans la conjecture des gerres ou nous somes et extraordinaire pour moy de qui jen atant des bienfaict et recompence du Roy, car cest ouvrage ne coute presque rien au Roy pour les avoir travailes pendant que jetois entretenu au port de Toulon pour la conduite des batiments de mer et de terre et ces ornements, les ayant faicts en reconoissance des biensfaicts du Roy et pour mocuper afin qu'un jour je peut donner a conoitre si jetois digne de mes emplois. Quoique achevé le Milon qui ne restoit plus que le pied gauche et la main qui est prisse dans le tronc et le bas-relief d'*Alexandre et Diogenes* fort avancé, on me mit ors du servise du Roy sans en scavoir le subjet. Monsieur de Vauuré me fit un marché pour le finir pour la somme de 6000 livres les deux ouvrages, que s'il faloit en

1. Lisez Roanne.

faire un pareillement tant de lun que de l'autre, je ne le scaurois faire pour moins de vint et sinq mille. Ainsi Monsieur on ne devrois pas espargner rien pour me contenter a faire pacer ces deux caisses par les vois assurées puisque l'ouvrage est fait et que difisilement on en pourra avoir du mesme eslan les intentions du Roy qu'il les agree[1]. Je ne puis que vous en protester, afin que je ne sois pas reprochable de mes soins, tenant copie de ma presente lettre. Notre Seigneur vous tiene en sa sainte grace, et suis avec un tres profon respect,

Monsieur,

Vottre tres humble et tres obeissant serviteur.

P. Puget.

Le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* n'en arriva pas moins à Paris; mais les nombreux raccords qu'on y remarque prouvent qu'il eut à subir des avaries assez graves. Une fois remisé dans les magasins du Louvre, on l'y laissa, sans qu'il pût accomplir sa dernière étape de Paris à Versailles. Il demeura là, à peu près ignoré, jusqu'au jour où l'appropriation des salles des antiques permit de lui faire une place. Aujourd'hui, fixé contre un des murs de la salle Puget, il se trouve admirablement exposé. Et cependant ce n'est pas encore là ce que Puget aurait désiré pour son œuvre. Il l'avait conçue et composée en vue de la lumière extérieure. Aussi désignait-il comme l'emplacement le plus favorable la façade du château de Versailles. Alors peut-être un rayon de soleil, tombant de haut derrière la tête d'Alexandre eût projeté son ombre sur le Diogène, Cet acteur essentiel, dont Eugène Delacroix a signalé l'absence, Puget ne l'avait pas oublié, mais il l'attendait de la collaboration de la nature.

Des lettres que je viens de citer, quelque navrantes qu'elles soient, il ne faudrait pas tirer une conclusion trop rigoureuse, comme ont fait la plupart des historiens. Puget se plaint sans cesse, donc il est malheureux. Puget réclame de l'argent, donc il est pauvre. Puget parle de s'expatrier, donc il maudit une patrie qui le laisse mourir de faim et de misère. Quand on écrit avec l'imagination, on peut trouver un certain plaisir d'antithèse à faire d'un grand homme un pauvre diable. Pour nous, qui nous efforçons d'écrire avec des faits, les lettres de Puget ne prouvent qu'une chose, c'est qu'il n'était pas content. On ne lui payait pas son dû, premier grief : deuxième grief, on ne paraissait pas très-avide de ses œuvres. Son amour-propre souffrait autant que sa bourse. Quant à la pauvreté, nous pouvons en juger sur pièces probantes. Voici d'abord un

1. Les éditeurs des *Archives de l'art français* ont donné la leçon que je reproduis; mais je lirais plus volontiers : « ... On en pourra avoir du mesme, estan les intentions du Roy qu'il les agrée. »

acte notarié en date du 8 août 1672, dont je dois la communication à M. Octave Teissier :

L'an mil six cens soixante douse, et le huictiesme jour du moys d'avoust, avant midi, comme soit que par contrat riere moy notaire, du quatriesme may mil six cens soixante onze, Louis Anthelme, bourgeois de ceste ville de Tollon, ayt vendu à Mtre Gabriel Arnoux, notaire royal de la dicte ville, vune maison dans l'enclos d'icelle et regardant d'un costé seur la rue Bourbon, et de l'autre sur celle ditte du Molle, avec le fons dans lequel il avoict faculté d'avancer jusque a l'alignement de la maison vendue par Jean Matheron à Michel Misert et feu Jean Armellin, moyenent le prix et somme de neuf mil troys cens livres, a compte desquelles il feut conveneu que ledit Messire Renoux cedderoit six mil livres audit sur la comunauté dudit Tollon, pourtant pention au denier vingt, avec ceste condition toutesfois qu'elles ne pourroient estre retirée en tout ni en partie par ledit sieur Anthelme pendant sa vie; mais que sur ladite somme il seroit levé celle de quatre mille deux cent trente cinq livres dix sous pour le reconneu de la dot de demoyselle Anne Marine sa fame affin quelle ou ses héritiers les pussent retirer lorsqu'ils seront en estat d'en donner valable quittansse soubs les autres paches et condissions menssionnées audit comptrat, après lequel sieur Pierre Puget, esculteur du Roy pour le servisse de Sa Majesté, demeurant audit Tollon, neveu d'alliance dudit sieur Anthelme, auroit formé istence par devant M. le juge de la mesme ville pour estre resseu à rettenir la dicte maison par retraict linagier et en estant ledit messire Renous lui en fit la desemparation par comptrat riere Mestre....., noctere de Lambesc, du quinziesme octobre dernier, à moyen de quoy ledit sieur Puget ce treuve subrogé en tous les droicts et actions dudit Mre Renoux, et par consequent chargé de touttes les obligations qui auroient esté par lui passées, pour auxquelles satisfaire ledit sieur Puget, auroit plassé seur ladite communauté de Tollon, à la panssion de quatre et demi pour cent, sçavoir cinq mil livres par acte deu vingt trois auril dernier, riere mestre Arnaud noctere, et mil livres par autre du quatriesme de ce moys, riere mestre Viallier, dans le dessain d'en fere cession audit sieur Anthelme, lequel de son costé faisoit difficulté de le recevoyr, à cause que, par son comptrat de vante, il estoit pourté que le placement seroict faict à cinq pour cent, ce qui estoit vune matiere contencieuse et pourroit engager les parties à proucès..... Mais pour y couper chemin et obvier à plus grands frais et despans, ils ont bien voulu, par l'entremise de leurs amis communs, en sortir par l'accord suyvant..... A sçavoir que ledit sieur Puget ceddera ainsy qu'il cedde et transporte audit sieur Anthelme ladite somme de six mille livres avec la pention d'icelle, à raison de quatre et demi pour cent à prendre de messieurs les consuls et communautté dudit Tollon....., et parce que ladite penssion est constituée qu'à quatre et demi pour cent, ledit sieur Puget promet et s'oblige de faire le supplément jusques au cinq pour cent....., etc.

(*Extrait des écritures de maistre Pierre Roustan, noctere royal de ceste ville de Tollon.*)

Ici, les documents écrits se doublent de documents de pierre. La maison de l'oncle Anthelme démolie fit place à une énorme maison construite par Puget d'après ses propres dessins, qu'il estimait dans son inventaire au chiffre modeste de 29,000 livres et qui représente bien

aujourd'hui une valeur de 100,000 francs. Elle se compose de trois étages et d'un entre-sol sur rez-de-chaussée, avec trois croisées de façade sur une rue et cinq sur l'autre. L'ordre inférieur est rustique. Des pilastres corinthiens, au fût orné d'arabesques et cannelé vers la base, supportent une large corniche au-dessus du deuxième étage. Le troisième forme attique. La plus petite façade est ornée, au premier étage, d'une grande fenêtre à balcon, surmontée d'un médaillon qui semble attendre une sculpture. Sur l'autre façade, la porte d'entrée a pour clef de voûte un mascaron barbu, une tête de More, et la fenêtre qui devait s'élever au-dessus a fait place à une niche où s'encadre la fameuse colonnette ionique à fût renflé que Puget voulait placer partout. A l'intérieur régnait un vaste salon, assez vaste pour servir aujourd'hui de chapelle au culte protestant, et décoré d'un plafond magnifique. Puget avait figuré aux angles, parmi des enroulements de feuillages, les attributs des Arts; au centre, sur une toile encadrée d'une bordure ovale, il avait peint les Parques, tableau d'une belle ordonnance et d'un coloris brillant. La maison subsiste; mais le tableau a péri, victime de l'ignorance. Sous la Révolution, on l'enleva de sa place et on le transporta au palais épiscopal, où les malheureux prisonniers de la Terreur s'en servirent comme d'un tapis. Rendu ensuite à son propriétaire et roulé sans précaution autour d'une vergue, il finit par tomber en écailles.

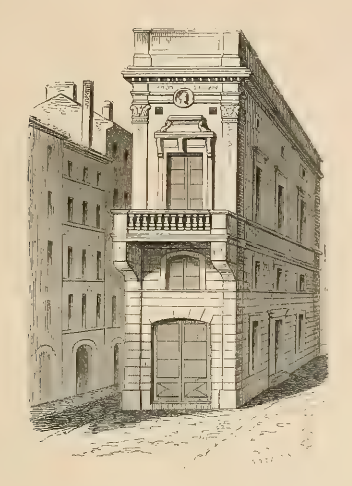
Les mêmes liens de famille qui avaient donné à Puget un oncle et un terrain à bâtir, lui donnèrent un jardin aux environs de Toulon, dans ce pays privilégié que l'on nomme Ollioules. L'oranger y pousse en pleine terre, abrité des vents du Nord par des gorges effroyables. Je n'ai pu retrouver à Ollioules l'emplacement du jardin de Puget; mais l'église paroissiale conserve de lui une œuvre précieuse qu'aucun historien n'a connue. C'est une statue de marbre blanc représentant un adolescent assis, les jambes croisées, les bras étendus sur ses genoux où ils supportent une vasque. La régularité symétrique de la pose lui prête un charme singulier. L'ensemble est jeune et fin ; dans le détail on sent un excès de puissance. Ainsi les jambes ont une morbidesse exagérée : les cheveux s'accusent simplement par masses larges et plates, et l'oreille, au contraire, paraît fouillée avec trop de soin. Mais les articulations, le poignet droit et les chevilles, sont d'une délicatesse exquise. Le bras gauche a été refait, et le bout du nez cassé. La physionomie n'en a pas moins un air de douceur très-agréable. On devine sans peine la destination primitive de cette statue, devenue aujourd'hui un ange qui porte les fonts baptismaux. Les altérations subies par l'épiderme du marbre attestent qu'elle est restée longtemps exposée aux injures de l'air. N'oublions pas

un détail caractéristique : sur le sol où posent les pieds du jeune garçon on voit gravée une grande fleur de lis. Évidemment ce n'est point là un ange, c'est un génie, le *genius loci* du jardin d'Ollioules. Au-dessus du bassin de son jardin de Fongate Puget avait placé le *Faune* du château Borély. De même, il voulut embellir la fontaine de son jardin d'Ollioules, et c'est à elle qu'il pensait lorsqu'il traçait sur l'*appui-main* de la collection Atger ce distique, inscrit peut-être aux pieds de la statue :

Casta placent superis : purâ cum veste venite,
Et manibus puris sumite fontis aquam.

Propriétaire à Toulon, Puget l'était encore à Marseille, le pauvre homme! J'ai parlé de sa maison de la rue de Rome, et la *Gazette* en a donné le dessin. On a pu voir qu'elle se compose d'un rez-de-chaussée avec entre-sol, de deux étages et d'un attique. Comme dans toutes les constructions de Puget, le premier étage, le *piano nobile*, est accusé avec un soin particulier. Les fenêtres, plus grandes, portent seules un ornement d'architecture. Celle de la façade antérieure s'ouvre sur un balcon à balustres et se couronne d'une sorte de fronton tronqué. C'est toujours l'ordre rustique qui forme la base, composée du rez-de-chaussée et de l'entre-sol ; sur cette base s'élèvent des pilastres embrassant les deux étages et surmontés d'une corniche. La configuration du terrain concédé à Puget par les échevins de Marseille à l'époque de l'agrandissement ne permettait pas une construction d'une parfaite régularité. On n'y pouvait élever qu'une de ces maisons bizarres, contraires aux lois de l'art, que les embellissements du nouveau Paris nous ont rendues familières. Puget a eu l'esprit d'utiliser le pan coupé pour en faire la façade principale, et cette façade étroite, il l'a conçue selon les règles et le goût de Bramante. Le croquis publié la représente dans son état primitif. Il y a quelque quarante ans, l'attique a été détruit et la corniche rognée. Le maçon chargé de réparer l'habitation allait poursuivre son œuvre, c'est-à-dire raser les chapiteaux, les pilastres et tous les ornements d'architecture qu'il déclarait n'être que des nids à poussière, quand M. Fauris de Saint-Vincent, savant archéologue de la ville d'Aix, et ami du propriétaire, arrêta ce vandalisme sans objet. On voit encore sur la façade la niche circulaire où Puget avait placé un buste du Sauveur avec cette inscription : « SALVATOR MUNDI MISERERE NOBIS. » Le couronnement de la fenêtre principale portait aussi ces mots : « NUL BIEN SANS PEINE. » Double aveu d'une âme toujours tourmentée, mais toujours fidèle. Puget avait la foi robuste des grands esprits du XVIIe siècle, Corneille,

Pascal, Nicole, Arnaud, Racine; il l'affichait sur sa maison, il nommait le consolateur de ses peines. Dans une cité commerciale, la fortune d'un artiste faisait quelque peu scandale : Puget la justifiait en disant tout haut les auteurs de son bien : Dieu d'abord, et le travail.



MAISON DU PUGET, A MARSEILLE.

Non loin de cette maison de ville, Puget possédait à Marseille une autre maison, ce que les Romains nommaient une villa suburbaine, ce que les Marseillais appellent une bastide. C'est à son retour de Paris, après l'affaire manquée de la statue équestre, en 1690, qu'il en commença la construction. Il semble que ce génie blessé ait obéi alors à un sentiment égoïste, un conseil de femme peut-être (il s'était remarié depuis peu d'années). Au lieu de travailler pour des ingrats, pourquoi ne pas jouir en paix de ce que l'on possède? Ses concitoyens méprisaient son génie et lui marchandaient la gloire. Puisqu'ils n'estimaient que la richesse, il ferait montre d'opulence et les forcerait au respect.

Le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* fut un moment délaissé et le pavillon de Fongate s'éleva rapidement sur la colline du même nom. La situation en était des plus heureuses. Le terrain, d'une superficie d'environ trois hectares et d'une largeur de trente-deux mètres, escaladait en droite ligne les pentes roides de la colline. Dans le bas passait le

chemin dit de Saint-Giniès. Là s'ouvrait le portail. Des deux côtés, un petit corps de logis; au milieu, une chapelle dont la façade était de marbre blanc, avec un portique et un dôme; puis, une double rampe conduisant à la vigne. Une allée la traversait et aboutissait à une fontaine surmontée d'une statue de marbre, le *Faune* du château Borély. On se trouvait alors sur une première terrasse : Puget s'y était construit, de chaque côté, un atelier. Un perron en fer à cheval donnait accès à la seconde terrasse, ombragée de deux grands arbres devant l'habitation. De ce point élevé, le regard embrassait un magnifique panorama. On découvrait la vieille ville, le port et les terrains encore vierges de maisons que l'agrandissement venait d'englober dans la nouvelle enceinte. Du haut de sa terrasse, Puget pouvait compter les édifices dont il avait enrichi sa ville natale, depuis les maisons du cours Saint-Louis jusqu'à la halle, depuis son logis de la rue de Rome jusqu'au dôme de l'église de la Charité, sans parler de l'hôtel de ville qui faisait briller au soleil l'écusson de marbre des armes du roi.

L'habitation occupait toute la largeur du terrain. En façade, elle ne présentait qu'un rez-de-chaussée; mais par derrière, la hauteur de l'entablement avait permis de pratiquer un petit étage. Un pavillon central, couronné d'une coupole, et deux ailes latérales, faisaient saillie. L'architecture devait reproduire les motifs favoris de Puget, pilastres, corniche saillante, consoles, etc. C'était, dit Grosson[1], un pavillon à la romaine, et Dargenville[2] ajoute « un petit palais d'un fort bon goût. » Quant à l'intérieur, l'*Inventaire* dressé quelques jours avant la mort de Puget ne nous en laisse rien ignorer. Au lieu de placer ici le texte de ce document, hérissé de barbarismes, je vais le réciter, en cicerone bien appris, au lecteur qui voudra visiter avec moi le pavillon de Fongate.

Entrons. Dès le premier pas nous savons chez qui nous sommes. Voici d'abord le grand salon d'honneur éclairé par les jours de la coupole. Tous les murs sont couverts de tableaux. A gauche, en dessus de porte, le portrait du doge de Gênes, J. B. Lomellini, celui probablement pour qui fut faite la statue de Vierge de l'oratoire de Saint-Philippe de Neri. Puis, une copie du grand portrait de la belle Paolà Adorno, marquise Brignole, peint par Van Dyck, dont l'original est à Gênes : — un tableau de Cigoli, *Notre-Seigneur lavant les pieds à ses apôtres :* — une ébauche de Puget lui-même, la *Nativité de Notre-Seigneur :* — un tableau en longueur, de la main de Ribera, *Caïn et Abel :* — le portrait

1. *Almanach de Marseille,* 1784, p. 199.
2. *Vies des sculpteurs.* Pierre Puget.

du frère d'un échevin de Marseille, Guillaume Betille, peint par « Joannis Roze, escolier de Vandig, » celui que Soprani nomme Giovanni Rosa d'Anvers. Guillaume Betille était échevin, en 1672, lorsque Puget obtint l'adjudication de la halle : — un portrait de Van Dyck, « original du sieur Lanselot Flamand, » un peintre inconnu : — la copie du portrait équestre de Jules Brignole, peint par Van Dyck à Gênes : — le portrait de la signora Inuréa, copie d'après Van Dyck : — enfin, au-dessus de la porte d'entrée, un tableau original du Tintoret. Remarquez encore six petits paysages chinois sur vernis noir. Aux angles du salon se dressent deux colonnes de marbre de porlemine[1] noire supportant deux têtes de marbre par le cavalier Bernin. Quatre bancs de noyer, un lit de repos, une table noire à l'italienne couverte d'un tapis turc, forment l'ameublement. Une chaise de noyer curieusement travaillée sert de support à un vase de marbre de Milan. Enfin admirons ensemble une armoire ou garde-robe de bois de poirier sculpté et décoré de marqueterie, chef-d'œuvre de Caravaque, un ami et un élève de Puget. N'est-ce pas là vraiment le logis d'un grand artiste, qui s'entoure de toutes ses affections? Il a rapporté de Gênes les portraits de ses bienfaiteurs, copiés sans doute de sa propre main, et il les groupe autour du portrait de Van Dyck, pour lequel il professe un légitime enthousiasme.

A main droite s'ouvre un petit salon, la salle à manger, simplement meublée de douze chaises : six en poirier noir garni de vache, à la génoise, six en noyer garnies de maroquin du Levant ; ajoutez-y six pliants à l'italienne et une table de noyer noir avec son tapis turc. De quoi recevoir dix-huit convives. Une autre table occupe l'entre-deux des fenêtres ; elle est couverte d'un tapis de moquette et surmontée d'une glace d'environ deux pieds de haut garnie de soie. Contre les murs, encore des tableaux : le portrait du marquis Spinola, copie de Van Dyck, une copie d'après Mario de Fiori, un tableau de fleurs du même, un *Ecce Homo* d'après Van Dyck, et deux ouvrages de Puget, le *Baptême de Notre-Seigneur* et la *Famille de Jacob*.

A gauche du salon se trouve la grande chambre de parade. Le lit a belle apparence avec ses courtines de taffetas bleu et de fine serge couleur aurore, ses couvertures d'indienne et ses trois matelas de fine laine. Les chaises sont en bois noir, garnies de tapisserie, « à la mode du temps. » Il y en a douze grandes et quatre petites. Les autres meubles à l'avenant : une table de marqueterie de marbres précieux, le pied façon ébène, une glace également encadrée de bois noir, un tapis de moquette

1. *Porlemine, portemine,* peut-être *portorine* (de *portor*).

sous une autre table qui porte le groupe d'*Andromède* en terre grasse dorée. Voilà certes un ameublement de haut goût. Les tableaux y répondent : en dessus de porte une *Sainte Madeleine* du Cangiage (Luca Cambiaso, peintre gênois) ; à la place d'honneur, un *Baptême de Notre Seigneur* d'après Annibal Carrache, et, tout autour, quatre cadres plus petits, un dessin original d'Annibal Carrache, un dessin de Puget, un *Crucifix* du vieux Bassan, une copie du *Saint George* de Raphaël. Puis viennent un *Saint Paul* et un *Saint Charles Borromée* du Pordenone: un paysage du cavalier Philippe Angeli, dit le Napolitain; un *Père éternel*, de Cigoli; un *Saint tenant une écuelle*, du Caravage; un dessin de Benedetto Castiglione; une *tête de sainte Madeleine* de l'Albane; un *Saint Jean-Baptiste au désert*, du Schedone; une *Bacchanale* de Puget, et enfin diverses copies, le portrait du marquis Spinola couvert de son armure d'après Van Dyck; un *Crucifix*, d'après le même; un *Philosophe* d'après Ribera; un *Enfant Prodigue* d'après Annibal Carrache; un *Tobie ensevelissant les morts* d'après « M. Bourdon » ; une *Madeleine* d'après le cavalier Bernin. Toujours ce terrible Bernin dont les lauriers troublent le sommeil du maître, toujours Gênes, toujours les peintres de la couleur et de l'effet, et toujours, mêlées à ces souvenirs d'Italie, les œuvres de Puget lui-même, l'admirateur de tous, le contemporain de plusieurs.

Deux autres chambres complètent l'appartement. L'une n'a que six chaises simplement garnies et deux ébauches de la main de Puget, un *Christ* et l'*Éducation d'Achille chez le centaure Chiron*; l'autre est la chambre à coucher de Puget: un lit de serge avec deux matelas et une paillasse lui suffit; six chaises de bois tourné, deux garde-robes de noyer et une glace de Venise composent tout le mobilier. Mais cette chambre a le privilége des choses intimes, c'est là que se conservent le dessin du vaisseau *la Reine* et le dessin du baldaquin projeté pour l'église de Carignan. C'est là que le maître a placé la copie de sa *Vierge* du palais Carega exécutée par Veirier, la même dont nous avons donné la gravure. Là se trouve encore, selon l'expression de l'*Inventaire*, « un peu de bibliothèque », bien peu, en vérité : la Bible, *la Vie rustique*, un tome de *la Vie des Saints*, les « Épîtres dorés de Guenare », *le Voyage de saint Louis à la Terre-Sainte*, et *le Philostrate*, c'est-à-dire les *Images* ou *tableaux de plate peinture des deux Philostrate, mis en français par Blaise de Vigenere, Paris,* 1614. Les murs sont couverts d'armes, collection précieuse, où l'on ne compte pas moins de six arquebuses, quatre corps de cuirasses, deux en écaille et deux « à la mode », deux sabres damasquinés « des plus rares », deux pistolets de munition, un pistolet à

grand ressort à l'antique et deux gibecières, l'une « à nostre mode et l'autre à la turqueze. »

L'inventaire énumère avec la même exactitude « l'hustancille » de la cuisine et de la cave et les meubles des deux petites chambres du deuxième étage. Puis il nous conduit hors du logis principal, dans ces deux ateliers qui ouvrent de plain-pied vis-à-vis du pavillon, mais qui se prolongent sur la terrasse inférieure. L'un, orné d'un paysage du Guaspre, de deux copies d'après le Guide et Annibal Carrache, d'un portrait d'Henri IV, et d'un portrait du père de Mme Puget, renferme un lit garni de toile banche, six pliants, deux petites tables et « un bas-relief de marbre d'environ sept pans d'hauteur, 4 pans 1/2 de largeur destiné pour le roy, du prix de 80,000 livres. » L'autre atelier est une forge; on y serre en même temps tous les outils du marbre et l'on y voit une des dernières œuvres du maître, cette « médaille du roy en marbre fin, » placée aujourd'hui au musée de Marseille, dont nous avons publié la gravure. En sortant de ces ateliers il ne nous restera à visiter que l'écurie. Car Monsieur Puget roule carrosse. Il possède une calèche « garnie de ses hustensilles, couverte de vache noire, son impériale du mesme; » mais il n'a pour le traîner qu'un coursier bien modeste dont il prend soin d'indiquer le prix. « Un bourrique d'environ six ans, coutte quatre escus. »

Tel était le pavillon de Fongate. Tel était Puget chez lui.

Si maintenant l'on se reporte aux lettres lamentables citées plus haut, on comprendra que les ministres aient fait longtemps la sourde oreille avant d'accorder les sommes hypothétiques réclamées par Puget. A l'entendre, l'extrémité de ses affaires va le forcer de s'expatrier. Mais que le ministre interroge à ce sujet le gouverneur viguier de Marseille, celui-ci pourra lui répondre que le malheureux artiste est mieux logé et mieux meublé que lui, et que, pour aller de sa maison à sa vigne, il promène sa calèche aux yeux des Marseillais ébahis.

Tant mieux, tant mieux cent fois, je le répète. Quand l'argent se trompe de route et qu'il va par hasard enrichir le génie, j'applaudis des deux mains, je bénis la Providence. Mais enfin, il s'agit de ne pas être dupe. Monsieur Puget nous la baille belle avec ses réclamations qui grandissent à mesure de sa fortune. D'après le placet de 1692, la grosse pièce de marbre lui aurait coûté 8,000 livres d'achat. Or, en additionnant ensemble les prix de revient des cinq pièces de marbre spécifiés dans l'*Inventaire*, on n'obtient qu'un total de 6,306 livres. Il est vrai que si l'on ajoute au prix de revient les frais, et aux frais les intérêts des frais et les intérêts du prix de revient, on arrive enfin à une somme de 8,872 livres.

Pour simplifier les calculs, Puget faisait une somme ronde et couvrait tout sous le prix d'achat. De même le bas-relief de la *Peste de Milan* est estimé par l'*Inventaire* 80,000 livres (les quatre zéros y sont), et nous allons voir Puget n'en demander d'abord que 6,000. En définitive, il n'y a rien là qui compromette sérieusement l'honneur du grand artiste. Mais ces faits caractéristiques ajoutent un trait nouveau à l'originalité de sa physionomie.

C'est au milieu des richesses et des loisirs du pavillon de Fongate que l'infatigable vieillard, après avoir achevé l'*Alexandre*, travailla à son dernier ouvrage, le bas-relief de la *Peste de Milan*. Suivant Bougerel, il l'aurait commencé pour M. de La Chambre, curé de Saint-Barthélemy, à Paris, c'est-à-dire qu'il en aurait lui-même rapporté la commande en 1689. Le curé mourut sans doute peu après, car, en 1694, Puget eut l'idée de proposer son œuvre au roi. Il écrivait à quelqu'un de la cour, Bontemps ou Villacerf :

Mesieur,

Le Roy en prenant conge de Sa Maiesté me comanda de continuer de travailer pour lui — sependant que jattendis mes grosses piesses. — Je me suis ocupé a un bas relief dun sainct Charle qui asiste a une peste qui ests une des meileur chose que jaye faict, je vous suplie de me scavoir dire sy je le puis destiner pour le Roy. Il a 4 pieds de largeur pour 5 pieds 4 pousse d'hauteur. Mons. Copel vous poura dire ce qu'il est, il a esté chez nous le voir.

Vostre tres unble et tres obeisant seruiteur.

P. Puget.

A Marseille, ce 16 janvier 1694.

Deux mois après, nouvelle lettre, plus pressante et plus explicite. C'est la dernière que nous connaissions de Puget. Elle prouve qu'à cette date, 1694, le bas-relief d'*Alexandre et Diogène* n'était pas encore parti. Ainsi, la réclamation de l'année précédente, au sujet du mode de transport, avait obtenu gain de cause. Cette lettre a été reproduite en fac-simile dans l'*Iconographie* de Delpech. On y remarquera un mot bizarre, évidemment altéré par la transcription : *fotver* ou *folver*, dont le sens paraît dérivé du latin *fovere*. Quant au mot *crostreux*, de l'italien *crostoso*, il désigne sans doute un lépreux.

Monsieur,

Vous tesmoignant mes plus profons respets je vous diray Monsieur, que depuis peut de jours sont venus che nous deux conseiliers du parlement dAix en compaignie de deux abbes dAvignon aiant veu mon bas relief de sainct Charles fini on voulu scauoir si je men voulois acomoder et traité du pris Je men suis escuser pour le present, mais qu'en peut de jours gy donnerois responce.

Il ma samble estre tres bien de mon deuoir Monsieur de vous communiquer cet ofaire puisque selon les volontes du Roy sela regarde vostre ministere et come Sa Maiste setant satisfaict de louurage de lestatue du Milon me fit ordonner par Mons. le marquis de Louuois que tous autant douurage que je pourois faire Sa Maieste le pandroit quel subiet quil peut estre et me partant de la court et prenant congé de Sa Maieste me reitera la mesme pancee et en presence de M. le marechal de Lorge me dict ces mesmes parolles ales M. Puget et travailes tousiour pour moy et me faictes de belles choses come vous scaues faire. Ainsy il est de mon deuoir de fotuer la pancee de Sa Maieste et de vous randre compte de ce qui ce passe. *Ce bas relief a 63 pousse docteur et quarante septe de largeur. Le subiet a un Sainct Charles au milieu de pestiferes en compaignie de Sainct Charle a sa suite est un pretre qui porte la crois et un autre pretre qui porte le sainct Siboire au bas duquel y a un crostreux* qui traine un pestifere. Le sainct joint les maints au siel au deuant duquel il a une fame a lagonie et son perre qui est proche de la la recomande au sainct. Un petit anfan morant est a cote de sa mere. On estime beaucoup se suiet. Il y a une gloire dum petit ange qui tient un crois a compaigne de quelque cherubin. Sur le derier du tableau il y a un lit dans lequel y a couche un cadaure et sa fame aupres quelle fait des alamantations. Tout le reste du fon est acompaigné darchitecture. Le mabre est tres beau. Les principales figure sont a deux tiers de relief. Son pris est de six mil livres. Gy suis este ocupé pandent deux annees. Vous aures la bonte Monsieur de communiquer ce peti afaire au Roy puisque je suis tres asuré que Sa Maieste y prandra plesir et si lon me paie ce ouurage je vous pomet M que je le feray porter a Versaille ensemblement auec le bas relief d'*Alezandre et Diogenes* et le Roy en donnera ce quil y sera agreable du fraicts des voitures ou lon ce poura pometre qua point nomé ces ouurages seront en cour sans aucum risque ni denger. Je prie Nostre-Seigneur quil vous conserve, et suis auec beaucoup de respects

Monsieur

Vostre tres humble et tres obeisant seruiteur.

P. Puget.

A Marseille, ce 22 mars 1694.

Il ne paraît pas que le Roi ait pris grand plaisir à la communication de « ce petit afaire, » car la *Peste de Milan* ne suivit pas à Paris le bas-relief d'*Alexandre et Diogène*. Le sujet n'avait rien de séduisant. Versailles en eût frémi d'horreur. Hélas! comment se douter que c'était là une page prophétique? Quel secret instinct avait poussé l'artiste marseillais à représenter le lugubre spectacle du fléau qui devait ravager Marseille moins de trente ans après? Le bas-relief de Puget semble la préface de la peste de 1720.

Mieux encore que l'*Alexandre*, la *Peste de Milan* fait ressortir les défauts de la sculpture pittoresque. La perspective perce le marbre. Les plans se superposent en hauteur et en profondeur. Comme les vieillards aiment à répéter les chansons qui berçaient leur enfance, chez l'artiste septuagénaire le vieux regain du peintre a fermenté. Il a vu le tableau

se composer devant ses yeux, et il l'a peint en marbre. La modernité du sujet lui offrait l'attrait d'une complication nouvelle. Il n'a pas hésité à revêtir saint Charles de la mosette et du rochet. Loin de vouloir simplifier le costume pour le rendre plus sculptural, il l'a traité en réaliste et en coloriste, s'efforçant d'indiquer par le travail les différences de la laine, de la mousseline et de la soie. Cependant on voit qu'il a cherché de belles parties de nu. Sauf le groupe du saint et de ses acolytes, il a volontiers déshabillé ses personnages, ou bien il ne leur a laissé qu'une draperie de fantaisie.

Ce qui sauve la *Peste de Milan*, en dépit des critiques légitimes auxquelles elle doit donner lieu, c'est le grand souffle dramatique qu'on y sent frémir. L'horreur de la mort est partout. Cette jambe en saillie, seul indice du corps traîné par le *Crostreux*, produit le même effet sinistre que le grand cadavre du premier plan dans le *Naufrage de la Méduse*. Puis vient une femme mourante, et au fond un cadavre tordu sous l'étreinte de la douleur. Le désordre des lignes ajoute au pathétique. Et cependant ces lignes diverses, savamment combinées, se ramènent à deux directions principales qui convergent vers le saint, seul espoir de la terre contre les châtiments du ciel. Le saint évêque prie, et son visage, animé par la foi, la compassion, la charité, résume tout le drame.

Dans cette œuvre suprême, Puget a mis ce qu'il regardait comme ses qualités les meilleures : la puissance de l'expression douloureuse et la science de l'exécution poussée jusqu'au dernier fini. On reste confondu quand on pense que le torse du *Crostreux*, la jambe du mort, les mains de saint Charles, la gorge de la femme mourante, tous ces morceaux de nu si énergiquement accusés sont l'ouvrage d'un vieillard de soixante et douze ans. Non-seulement il fallait que la main eût conservé une force extraordinaire, mais il fallait qu'une âme singulièrement trempée vivifiât le corps du vieil artiste.

Tableau de religion destiné à une église, la *Peste de Milan* a trouvé sa vraie place dans la salle du conseil de l'Intendance sanitaire de Marseille. Le roi n'en avait pas voulu. Après la mort de Puget, son petit-fils garda le bas-relief jusqu'en 1730. On sortait alors des horreurs de la réalité, on pouvait apprécier la vérité de l'image. Une délibération du bureau de l'intendance sanitaire, en date du 25 mai 1730, décida l'acquisition de la *Peste de Milan* moyennant deux mille livres d'argent comptant et une pension de cinq cents livres sur la tête de la personne que Paul Puget désignerait. Le contrat fut passé le 31 mai suivant. Paul Puget garda la pension pour lui-même. J'ai pu relever, à la suite du contrat, les certificats de vie envoyés de Paris, où il résidait, et signés,



LA PESTE DE MILAN.

Bas-relief, par Puget.

entre autres témoins, par le père Bougerel. La *Peste de Marseille,* de Gérard, le *Chevalier Rose,* de Paulin Guérin, le *Choléra,* d'Horace Vernet, décorent la même salle. Mais toutes ces peintures pâlissent à côté du marbre coloré de Puget. — « Ah! Monsieur, me disait le secrétaire de l'Intendance en me montrant ses lugubres trésors, notre collection restera incomplète tant que nous n'aurons pas la fièvre jaune! »

La dernière œuvre de Puget était une œuvre religieuse. Le dernier acte de sa vie fut un acte de dévotion. Rien ne l'obligeait, en construisant le pavillon de Fongate, d'y joindre une chapelle. S'il en bâtit une à l'entrée de sa propriété, ce fut pour obéir au même sentiment de piété chrétienne qui lui avait fait écrire sur la façade de sa maison de ville : « *Salvator mundi, miserere nobis.* » En bon Provençal, et en bon mari, il plaça sa chapelle sous l'invocation de sainte Madeleine, patronne de Mme Puget; il pria l'évêque de Marseille de la consacrer, et, afin d'y perpétuer le culte divin, il y fonda une chapellenie, c'est-à-dire une rente capable d'entretenir un desservant.

L'an mil six cent quatre vingt treize et le dix huitiesme davril apres midy, pardevant nous notaire royal a Marseille soubssigné ont esté presants noble Pierre de Puget et dame Magdalaine de Tamborin mariés de cette ville de Marseille, lesquels desirant augmenter le culte divin, et fere prier Dieu perpetuellement pour le salut et repos de leurs ames ils ont de leur gré et liberalle volonté fondé et fondent dans la chapelle Saincte-Magdalaine scituée dans le fonds de la propriété dudit sieūr Puget scituée dans le nouvel agrandissement dudit Marseille au cartier dit de Fontgatte, une chapellanie soubs le mesme tittre, a laquelle il sera esleu et choisi un pretre idoane et capable pour recteur d'icelle, qui aura pour retribution la pention ou intherets d'un capital de trois mille livres, qui sera pris moitié des biens dudit pierre Puget et l'autre moitié de ceux de ladite dame Tamborin et sera placé apres la mort du dernier d'iceux sur fonds ou communauté seur et solvable sans pouvoir jamais ledit capital estre retiré par ledit recteur qui retirera seulement ladite pention a compter depuis le décès du dernier mourant d'iceux, depuis lequel temps ledit recteur sera obligé de dire une messe tous les jours perpetuellement dans ladite chapelle a l'intention desdits fondateurs, lesquels veulent que le jus patronal layc de ladite chapelanie appartienne audit sieur de Puget et a ses successeurs pour nommer et presanter non seulement le present recteur de ladite chapelanie mais encore toutes les fois qu'elle viendra a vacquer, lequel recteur nommé et presanté sera pourveu par Mgr levesque de Marseille autrement son grand vicaire qui auront la collation de ladite chapelanie, à laquelle la disposition que ladite dame de Tamborin a faicte dans son testament y demeurera geminée, prometant lesdits fondateurs de garder et observer le contenu cy dessus soubz la condition de leurs biens presents et advenir a toutes cours requises.

Dont requis acte fait et publié audit jour dans la maison de la demoiselle vefve Beillid, rue du Puits-Nouveau dans la nouvelle enceinte, en presence de Honoré Amphoux et Jean Baptiste Boyer, bolangers, habitants audit Marseille, Temoins requis et et soubsignés avec lesdits fondateurs.

P. Puget. — de Tamburin. — Honnoré Amphoux. — Boyer. — Reynier.

A cette pièce se trouve joint le testament de la dame, en date du même jour. Elle y est qualifiée « Dame Magdelaine de Tambourin, fille de deffunt Me Simon Tamborin, vivant advocat en la cour, et de dame Marguerite de Monthil, de cette ville. » Elle demande cent messes pour le jour de son décès. Elle lègue une pension de 30 livres à sa sœur Louise, religieuse du monastère de Saint-Bernard, au delà le quai. Elle institue « héritier universel le sieur Pierre Puget, son expoux, pour un tesmoignage d'amitié, et néantmoins pour employer son heritage toutefois apres sa mort et sans rien distraire en la fondation d'une chapelanie..., etc. Et en cas que les biens de ladite testatrice ne fussent pas suffisants pour faire ledit capital, ladite testatrice prie ledit sieur Puget, son mary, de suppléer au manque du sien propre. » Ces détails prouvent que si Puget, en se remariant, s'était allié à une famille honorable, il n'avait pu être guidé par aucun motif d'intérêt.

Dix-huit mois après, ce fut au tour de Puget de se mettre en règle. L'âge et les infirmités l'avertissaient de pourvoir à ses affaires. Il fit venir le notaire et lui dicta ce préambule caractéristique :

Au nom de Dieu soit, l'an mil six cent quatre vingt quatorze, et le onziesme de septembre, après midy, du règne du très chrestien et très auguste prince Louis quatorzième de ce nom par la grace de Dieu Roy de France et de Navarre comte de Provence, par devant nous notaire royal à Marseille soubsigné fut presant en personne noble Pierre de Puget sculteur et ingenieur du Roy originaire de cette ville de Marseille, fils de deffunts noble Simon de Puget et de dame Marguerite Cauvin, lequel jouissant de ses sens memoire et entandement quoyque indisposé de sa personne à cause de ses infirmités corporelles, a par son presant testament nuncupatif recommandé et recommande son ame à Dieu le Sauveur qu'il supplie par la mort et passion de Jésus-Christ son fils et par l'intercession de la bienheureuse vierge Marie sa mère et des saints et saintes de Paradis de vouloir la recevoir dans icelluy au nombre des bienheureux; et en ce qui est de son corps il veut estre enterré comme chrestien catholique dans la chapelle soubs le titre de Sainte-Magdelaine qu'il fait construire en sa propriété siluée dans la nouvelle enceinte dudit Marseille au cartier de Fontgate, au cas que ladite chapelle soit agencée construite et sacrée lors de sa mort, et au cas qu'elle ne le soit point, il veut estre enterré dans l'église de l'Observance dudit Marseille, au tumbeau de ses autheurs.....

En même temps que ce premier testament, révoqué le mois suivant et remplacé par un autre, fut dressé l'inventaire auquel j'ai emprunté de si précieux détails sur l'ameublement du pavillon de Fongate. J'en citerai textuellement la dernière partie, en l'accompagnant des notes indispensables :

Suit l'estat, scavoir des marbres en nature sans estre travaillés, marbres fin estatuere, lesquelles pieces sont au nombre de quatre a la rive nefve, devant la savonnerie de Monsieur Fouquier, tresorier de France.

La grande piece destinée à accompagner l'*Andromede*. Elle a esté ordonnee audit

Puget par le comandement du Roy et des ordres de Mgr de Louvois, qu'on conserve lesdits ordres, et ladite pièce est venue a nos despans.

Une autre piece de mesme mesure, devant la savonnerie du sieur Fouquier, valeur de 270 livres.

Deux autres grandes pieces marbre estatuere de sept pans longueur, quatre pans et demy largeur et trois pans espoiseur, valeur de 283 : 10 livres.

Deux pieces de marbre a faire deux bustes plus grand que nature, valant 47 livres l'un.

Suit l'estat des biens du sieur Pierre Puget, qui consistent en terrain dans le terroir de Marseille.

En premier lieu, la Colle de Marsile a veire, achettée de la vefve Bourran, seur du sieur Prat, entien eschevin, contrat Monsieur Roquemaure, notaire [1].

Un verger qui avoit esté achepté par Monsr Guibert, dit Chasteau-Folet, de André Puget, pour la somme de quatre cent livres, ou il a esté osté dudit Chasteau-Folet par droit linagier, démition dudit verger notaire Me Bezaudin, reste encore à payer quelques petites sommes desdites 400 livres [2].

Ce qui reste a payer dudit verger sont cent cinquante cinq livres seize sols, sans y comprendre les interests. Jornal, feuillet neuf.

Un autre coin de terre joignant la lisse des murailles de la ville, achepté du cousin Puget et Bonifay, avisant à la place de la porte Nostre Dame de Mon (Notre-Dame du Mont), a esté fait chez Me Bezaudin, notaire.

Places muraillées a bastir des maisons, aboutissant à la rue de Rome, d'environ 32 cannes longueur pour 9 cannes largeur, closture de bonnes murailles, cordons pierre de taille, acquises lesdites places de vénérables dames de Sion, et payées pour valeur de 288 cannes mesurees [3].

Une maison toutte neufve, bastie par sieur Puget, avisant la maison de ville de Tholon, faisant un des quatre coins de ladite maison, sur la rue de Borbon et de la Poissonnerie, de valeur de 29,000 livres.

Une autre Maison à Marseille, cartier Fongate, rue de Rome, avisant le cours sur une petitte place, faisant esperon devant la fontaine dite de Puget, a 4 etages.

Une autre maison, le Pavillon de Fongate, d'ou sont vignes et terrains d'environ deux carterades et demy, de valeur le tout de 20,000 livres.

Ladite maison ne relève du chapitre de la Major. — Tous ces biens ont esté usurpés par ledit chapitre, selon les memoires que nous a laissés le sieur Arnaud, advocat antiquaire de nostre ville de Marseille.

1. La colline de Marsiaveïré (Marseille à voir), située au sud-ouest de Marseille Sur les plans du commencement du XVIIIe siècle, elle est désignée « Colle de Puget. » Il existe encore dans un vallon une bergerie qui a conservé le nom de « Jas de Puget. » Voir une note du testament.

2. Château-Follet, ou l'Estaque. Le droit de linager (de lignage), revendiqué par Puget, prouve bien qu'il était originaire de ce quartier.

3. La cane équivaut à 2 mètres, soit, pour le terrain, 576 mètres carrés. Or, divers actes du temps prouvent que le terrain à bâtir se vendait alors de 75 à 92 livres la cane. C'est donc une valeur d'environ 25,000 livres.

Suit l'inventaire sy devant du sieur Pierre Puget, deltes payiés, qu'il incorpore dans ses biens, scavoir du jardin d'Olieules (Ollioules).

Payé aux R. P. de l'Oratoire du mesme lieu, six cens livres, acte riere Me Marthely, notaire du mesme lieu. — A Me Collin, tailleur dabit du mesme lieu d'Aulieule, mesme notaire. — A la vefve Fournix, pour mesme jardin, cent cinquante livres, quittance faicte Me Bremon, notaire à Tholon, à la Halle. — Paye à Me Barin d'Aulieule, Me Masson, pour avoir fait un bastiment au mesme jardin, acte fait riere Me Gorely, notaire à Tholon, pour le prix de sept cenz livres de ses mains, avant fermer tous matariaux, ce quy sera estimé.

On ne met pas issy, dans ce present estat, argenterie, joyaux et autres choses précieuses, mais bien de marbre, de colleur [1].

Une piece de marbre tres pretieuse de vert antique, denviron cinq pans, un pan et demy de diamettre, reste a nos atéliers.

Une piece de marbre de coleur blanque et noire antique tres precieux, denviron cinq pans longeur, diamètre un pan, deux tiers grosseur, gît dans nos atéliers.

Une caleche garnie de ses hustensilles, couverte de vacche noire, son imperialle du mesme, les roues a demy.

Un bourrique denviron six ans coutte quatre escus.

Compte particulier des sommes que ledit sieur Puget a payé pour madame Tamborin.

A M. Philip La Reinarde, premierement, le 16 novembre. .	745 liv.	
Je dis sept cens quarante cinq livres.		
Plus, au même, trois cent livres.	300 liv.	
Plus, au même, cent cinquante livres.	150 liv.	
Réparation faite a sa maison par Me Joseph Masson a la mesme maison, sa déclaration par main de notaire devant madame des Penes [2].	95 liv.	
	1,290 liv.	
Une autre réparation à la mesme maison, ruine d'une cheminée par le mesme Me..	30 liv.	

Suit l'estat des despances pour madame Tamborin.

Pour une plante de vignes de 2,523 maillol, à 25 liv. pour cent..	31 liv.	5 s.
30 charges de fumier de fedes [3], à 15 s. la charge	32 liv.	10 s.
Pour vacation de feu sieur Turc..	80 liv.	
A l'arpenteur de la Bastide..	3 liv.	

1. C'est le pendant du mot de Cornélie. La matrone romaine disait en montrant ses enfants : « Voilà mes bijoux. » Les bijoux de Puget sont des marbres précieux. Reste à savoir ce qu'en pensait madame. Mais ici encore le sublime n'est qu'en paroles. En fait, Puget lègue bel et bien à sa veuve de simples couverts d'argent.

2. La Reinarde, grande propriété près du village nommé les Pennes, dans le terroir de Marseille.

3. Fumier de fedes, fumier de moutons.

Toisé des marbres quy ont esté ordonné au sieur Puget au subjet de faire un groupe pour accompagner l'*Endromede* par les intentions du Roy et par les ordres de Mgr de Louvois.

Toises aux mesures de Carrare, faisant chaque pan neuf pousse de France, lequel pan est reduit aux poulsse de leur mesure.

Piece.	Long.	Larg.	Epaiss.	Cube.	
N° 1. —	16 . . 8.	9 . . 0.	7 . . 4.	1,099	a 4 liv. 10 s.
N° 2. —	6 . . 7.	4 . . 3.	3 . . 9.	97	—
N° 3. —	6 . . 7.	4 . . 3.	3 . . 9.	97	—
N° 4. —	5 . . 4.	4 . . 3.	3 . 3.	79	—
N° 5. —	5 . . 4.	4 . . 3.	3 . . 3.	79	—

La grande piece de 1,099 revient à 4 livres 10 s. par pan. . . 4,946 liv.
Les deux pieces de 97 pans, a raison de 3 livres 2 s. . . . . 601 liv. 8 s.
L'autre piece de 79 pans, chacune à 3 liv. 2 s. . . . . 489 liv.
Transport des cinq pieces de la barque. . . . . 1,530 liv.
Pour tirer et debarquer les cinq pieces à terre. . . . . 100 liv.
Droit de Mourges et Villofranche[1]. . . . . 50 liv.

Les interets de 1,530 liv. à M. de Vintemille Seisont, comme apert par le contrat du 27 aoust 1691, doivent estre mis a compte comme de justice des trois années, lesquelles se montent à. . . . 228 liv. 10 s.

Les interest de 6,187 liv. 4 s., restant pour l'achapt des marbres..... — Ces despenses, au subjet comme est mentionné cy-dessus, sont légitimement deus depuis 3 années, ce montant. . . 928 liv.

Envoyé a M. de Vauvré denviron le quinze aoust pour en moyener le payement ou ordre de travailler a la grande piece.

P. Puget.

Il agonise, et il réclame un ordre de travail! Ce dernier trait peint bien l'homme : génie obstiné, aussi âpre au travail qu'à la bourse.

L'*Inventaire* a une importance qui n'échappera à personne. Non-seu-

1. Il y a dans ce toisé plus d'une obscurité et plus d'une erreur. Le voici rectifié par un architecte.

Le palme ou pan en usage à Carrare se divise en 12 onces ou pouces, le pouce en 12 lignes.

Le pan égale 25 centimètres linéaires et le pouce 20 millimètres 834 millièmes de millimètre.

Pièce.	Long.	Larg.	Épaiss.	Cube.		
N° 1. —	4m 17	2m 25	1m 84	17m 26	à 288 fr.	= 4,970 fr. 88 c.
N° 2. —	1 65	1 07	0 94	1 66	à 198 fr. 40	= 329 fr. 34 c.
N° 3. —	1 65	1 07	0 94	1 66	à »	= 329 fr. 34 c.
N° 4. —	1 33	1 07	0 81	1 15	à »	= 228 fr. 16 c.
N° 5. —	1 44	1 07	0 81	1 25	à »	= 248 fr.
					Total.	6,105 fr. 72 c.

lement il donne une idée complète de la fortune de Puget, mais il prouve avec quel soin était administrée cette fortune, répartie sur neuf ou dix immeubles. Essayons maintenant de résumer par des chiffres l'état des biens indiqués, en ajoutant, pour les biens non évalués, une estimation approximative :

Maison de Toulon.	29,000 fr.
Pavillon de Fongate	20,000
Maison rue de Rome.	12,000
Places à bâtir.	25,000
Coin de terre à Notre-Dame du Mont	500
Colline de Marsillaveire.	1,000
Verger de Château-Follet.	400
Jardin d'Ollioules et dettes	2,500
Bastide de la Reinarde (Mme Tamborin).	2,000
Marbres antiques.	3,000
Marbres statuaires	6,376
Dette du Roi.	2,836
Mobilier du pavillon de Fongate et des maisons de Toulon et de Marseille.	30,000
Total	134,612 fr.

L'estimation approximative ne porte que sur trois articles : la maison de la rue de Rome, les marbres antiques et le mobilier. Les autres chiffres nous sont donnés par l'*Inventaire* ou le testament.

Si maintenant on veut évaluer la fortune de Puget d'après le taux actuel de l'argent, qui a sextuplé, on ne sera pas loin de la vérité en l'estimant, au plus bas, à la somme de six cent mille francs. Parti de Marseille avec ses outils ; obligé, à Gênes, de les engager pour avoir du pain, Puget pouvait jeter sur son passé le regard de satisfaction de l'honnête homme, et se dire : J'ai bien employé ma vie.

LÉON LAGRANGE.

(La fin prochainement.)



LA GRAVURE AU SALON DE 1866



L'EAU-FORTE triomphe cette année sur toute la ligne, et ce Salon pourrait être appelé « le Salon des Aquafortistes. » L'administration lui consacre toute une grande salle, et pour inviter le public à s'y rendre, elle orne le vestibule de cette salle d'honneur, des envois et des prix de Rome. Le jury s'associe à cette bienveillance : et pour faire acte de grandeur d'âme, car sur six membres élus il compte dans son sein cinq graveurs au burin ou à l'aquatinta et un lithographe, il distribue aux aquafortistes cinq des huit médailles dont il dispose.

C'est qu'à vrai dire l'eau-forte a fait depuis quelques années bien du chemin. Les préventions du public sont dissipées : on l'appelait hier encore « un délassement ; » aujourd'hui on comprend que c'est un genre très-sérieux, entraînant, pour être poussé à la perfection, une série d'essais et d'études compliquées, exigeant des facultés naturelles de hardiesse et de franchise très-rares, capable, plus qu'aucun autre procédé, d'exprimer la coloration, l'épiderme des objets bruts, la douceur et la vérité des paysages, la tournure et la vie nerveuse des êtres animés. Alors que le burin, je parle du burin moderne, ne tend qu'à reproduire la coloration discrète de la fresque, les détails généraux du tableau, ou l'expression recueillie du portrait, la pointe, plus vive, plus alerte, plus passionnée, creuse les ombres, fouille les rides, fait saillir les angles, miroiter les plans, étinceler les facettes ; elle allume le regard, elle crispe le geste, elle brode d'or le vêtement du prince et taille en lambeaux le haillon du

pauvre; les horizons profonds, le vent qui courbe les branches, l'eau qui écume, la lumière qui frappe la ruine, la foule qui ondule sur les places publiques, rien ne l'arrête, et tout lui sert à exprimer les mille faces de l'humanité et de la nature; elle est Rembrandt ou Claude, Gabriel de Saint-Aubin ou Méryon, pour ne citer que des personnalités d'époques et de tendances absolument différentes.

Mais il ne suffisait pas à son succès que l'eau-forte contemporaine fût comprise par un cercle d'amateurs de plus en plus large, ni qu'elle recrutât des amis parmi les juges : un symptôme plus sérieux, au point de vue des faits pratiques, est venu, dans ces toutes dernières années, montrer l'estime qu'en font les éditeurs en s'adressant directement à elle pour l'illustration d'ouvrages d'une grande importance.

La *Gazette* a consacré un article spécial au beau livre patronné par M. Henri Barbet de Jouy, sous le titre de *Gemmes et joyaux de la couronne*, et confié par lui à notre collaborateur Jules Jacquemart. Nous ne pouvons que citer les trois pièces que M. J. Jacquemart a choisies dans la première livraison, alors qu'il est entièrement absorbé par le travail de la seconde : c'étaient les *Épées de Charlemagne et de François Ier* et le *Fermail du manteau royal de saint Louis*. Il avait encore pris, parmi les eaux-fortes qu'il a gravées pour la *Gazette* elle-même d'une pointe sans rivale pour l'accent du dessin et la netteté de l'attaque, le *Miroir en fer repoussé*, qui appartient à M. de Montbrison, le *Brûle-parfums*, de M. le marquis d'Hertford, et les *Pistolets ciselés*, de M. Spitzer. Aux applaudissements de tous, une médaille est venue récompenser ce travailleur que rien n'interrompt ni ne lasse. C'est la seconde en deux expositions. M. Jacquemart, tout jeune qu'il est encore, peut donc déjà rêver rubans.

La *Bible*, que prépare M. Bida pour l'éditeur Hachette, met en branle toutes les pointes de l'Empire. C'est M. Edmond Hédouin qui est le dispensateur de ces travaux qui sont royalement rétribués. Il a droit de s'y connaître, étant lui-même un des plus habiles peintres aquafortistes de ce temps, et il a eu la main heureuse, car deux de ses collaborateurs ont obtenu aussi des médailles : l'un est ce Léopold Flameng dont le nom ne se séparera pas des planches les plus exquises qu'ait publiées la *Gazette*. Sans les avoir vues, nos lecteurs savent donc tout ce qu'il a pu mettre, sur les cuivres de la *Bible*, de science de l'effet, de souplesse et de charme. Nous ne voulons point tomber dans le piége de la redite. Mais ce que M. Léopold Flameng a en quelque sorte révélé à ceux qui suivent son œuvre avec le plus d'attention, c'est un sentiment du paysage

aussi fin et aussi savant que celui des artistes qui se confinent dans cette étude. Les paysages de M. Bida prennent, dans la traduction sur métal de M. Léopold Flameng, la lumière et la vie. Ce sont les jardins du Cantique des cantiques. M. Flameng a obtenu une médaille, et c'est sa seconde. Nos souhaits l'accompagnent, comme ils accompagnent M. Jacquemart. — La *Bible* a encore porté bonheur à M. Veyrassat. Nous ne connaissions de lui que des scènes rustiques un peu lâchées et des paysages lourds. Mais il a pris ses engagements au sérieux, et du premier coup il fait des prouesses. Son *Juif en prière,* éclairé par un rayon de soleil qui tombe sur le vêtement blanc et rejaillit en reflets mobiles sur les murs de la chambre sombre, est exécuté avec une sorte d'intuition surprenante de tout ce que peut donner le procédé. Il a eu tous les applaudissements de ses camarades et une médaille.— Mme Henriette Browne n'a point obtenu de médaille, et cependant elle en méritait une à tous les titres. C'est elle, croyons-nous, qui, la première, a gravé à la pointe les dessins de M. Bida. Sa *Tunique de Joseph* était un chef-d'œuvre. Cette année encore sa *Vocation de saint Matthieu* est la plus littérale, la plus humble, la plus sincère des reproductions d'après le maître, parce que les femmes mettent de leur cœur dans tout. D'autres artistes sauront substituer leurs qualités à celles de l'original, modifier le dessin selon l'idéal qu'ils s'en forment, changer à leur insu l'effet et le ton : c'est la loi expresse de la gravure. Mais Mme Henriette Browne s'applique avec cette gaucherie charmante d'une pensionnaire qui copie un dessin; et, je le répète, nul n'arrive aussi près qu'elle. Tout est rendu ou tenté, jusqu'au ton assoupi du crayon noir sur le papier bleu. Tant d'abnégation dans une élève qui, le pinceau à la main, se montre si personnelle, mérite sa récompense, et nous voudrions que M. Bida fît tout exprès pour Mme Henriette Browne, non plus de ces sujets bibliques qui, sous son crayon précis, prennent une forme trop ethnographique, mais quelque franche série de souvenirs de ses voyages en Égypte ou en Palestine.

M. Armand Quéroy a terminé le *Vieux Moulins,* comme il avait fait déjà le *Vieux Blois.* Le suffrage que lui a valu son premier livre est de ceux qui consacrent un artiste et une œuvre. Est-ce à cette parole d'encouragement et de courtoisie qui était venue de si loin et de si haut que M. A. Quéroy doit ses forces nouvelles? Nous le voulons croire, car si sa première publication était bonne, celle-ci est excellente. L'air se joue plus librement dans ces ruelles pittoresques ; le soleil tombe plus franchement sur ces maisons chenues, sur ces pignons, sur ces galeries extérieures et sur ces balcons sculptés qui sont l'honneur de notre

architecture du xv[e] siècle, et dont bientôt il ne restera plus traces en France. La ville de Moulins a lieu d'être reconnaissante envers cet artiste qui reproduit avec goût et passion les pages à demi déchirées de l'histoire de son passé. Le jury a récompensé l'an dernier un artiste provincial d'un rare mérite, M. Octave de Rochebrune. Espérons que l'an prochain il n'oubliera pas M. Armand Quéroy. — M. Octave de Rochebrune, dont nous venons d'écrire le nom, avait envoyé, de son atelier de Fontenay-le-Comte, deux eaux-fortes capitales par les dimensions et le caractère du rendu : les *Deux façades du château d'Écouen, dans l'intérieur de la cour*, et l'*Entrée principale* de ce même château. Elles ont une sorte d'authenticité dans la tenue qui leur prête l'attrait sympathique d'un livre d'érudition sincère : ce sont des souvenirs pour le curieux, des matériaux pour l'artiste et l'historien. Au point de vue purement technique, on peut leur reprocher d'exprimer, sans passage intermédiaire, des jeux trop brusques d'ombres et de lumières; plus le soleil est clair, plus les ombres des monuments s'illuminent de reflets.

M. Charles Méryon a exposé la pièce qu'il venait de terminer pour la Chalcographie du Louvre, d'après une intéressante peinture historique de Reynier Zeeman, la *Vue du pavillon de l'Infante et d'une partie du Louvre, vers* 1650. Tous les amateurs connaissent cette œuvre de M. Méryon dont les belles pièces se vendent aussi cher en Angleterre que celles des maîtres anciens. M. Méryon imprime à ses reproductions le cachet de son originalité propre. Son dessin nerveux, sa pointe précise et colorée, sa morsure attentive, ses reprises au burin et à la pointe sèche, son application profonde à pénétrer le sens caché des moindres morceaux d'architecture, à exprimer la tournure particulière au moindre détail, se retrouvent ici dans toute leur netteté. L'absence sur la liste des médailles du nom de M. Charles Méryon, qui est le maître reconnu et incontesté des aquafortistes contemporains, a vivement peiné tous ceux qui s'intéressent à cette nature d'élite froissée de tant de côtés. — Cette médaille, c'est M. Maxime Lalanne qui en a bénéficié. Cependant si ses qualités sont de celles qui séduisent la foule, ses défauts sont faciles à saisir par un jury. M. Lalanne, l'homme le plus habile de France, après M. Appian de Lyon, pour croquer une vue ou un paysage au fusain, transporte dans l'eau-forte ces mêmes moyens expéditifs et ne cherche point à pénétrer jusqu'à l'âme même du site. Sa grande vue de Paris prise du pont de la Concorde ne peut être considérée que comme un premier état : il faut garnir sur les premiers plans, à gauche, la berge de la Seine; modifier le ton du pont Solferino qui traverse le fleuve; préciser les détails de ce pavillon de Flore em-

prisonné dans les charpentes, de cette frégate-école qui fait jouer Paris au vaisseau; mettre des formes là où il n'y a que des tons, et varier les tons là où il n'y a que des masses monotones. Mais l'ensemble est d'un peintre, et la Cité, noyée dans l'opale d'un ciel miroitant, produit une impression de décor très-frappante. — Mlle N. G. Niel, élève de M. Méryon, au moins par l'intention, a dessiné sur cuivre, d'après nature, une vue extérieure de l'Hôtel-Dieu; quelques-uns ne mettent pas assez de lumière, elle en met trop; mais cela vaut mieux encore. C'est un bon début.

M. Seymour-Haden, victime d'une amphibologie du règlement ou de la sévérité du bureau de réception[1], n'était représenté, à son vif regret, que par deux feuillets de son livre d'*Études à l'eau-forte*. Le *Bac de Brentford* est une étude claire, accentuée, ensoleillée comme le plus beau jour d'été sur la plus aimable rivière, et le *Coucher du soleil* montre cette même Tamise alors que la Naïade fraîche et gaie s'est métamorphosée en rivière noire, solennelle et tourmentée. C'est une des toutes dernières eaux-fortes de M. Seymour-Haden, et c'est l'une de ses plus complètes. Les feux du soleil couchant, qui rayonnent dans le ciel comme une gloire d'autel, s'éteignent brusquement dans ce banc de brouillard et de fumée qui flotte si souvent au-dessus de la grande métropole, et se reflètent vivement sur la cime des flots du premier plan. Une barque passe silencieuse; on entrevoit vaguement, sur la berge et dans le fond, les maisons des interminables faubourgs et la forêt de mâts des docks. Personne depuis Rembrandt, nous disait en face de ce *Coucher de soleil* M. W. Bürger, n'a poussé plus loin la magie du clair-obscur. Nous le pensons comme lui.

M. Charles Jacque, dont le catalogue de l'œuvre va être prochainement publié, n'a jamais montré plus de force et de tenue que cette année. Il y avait dans ses œuvres, jusqu'à ces dernières années, un côté superficiel qui ne suffisait point à nous retenir, malgré l'indiscutable habileté de l'exécution. Mais dans ses *Scènes rurales*, M. Charles Jacque, l'an dernier et cette année, est allé jusqu'au fond des choses : la poésie qu'il dégage des vergers et des coins de ferme, des haies propices aux entretiens amoureux, des plaines de la Brie que coupent à peine une remise ou une allée de pommiers à cidre, est la vraie poésie pastorale, et la flûte qu'il embouche devient aussi juste que celle d'un berger de Syracuse.

1. Il est bien désirable que les artistes de la province et de l'étranger surtout, qui n'ont pas tous des intelligences dans la place, soient fixés sur le nombre d'œuvres qu'ils ont le droit d'envoyer. Des uns on en accepte deux, des autres six, d'autres encore neuf.

— L'eau-forte des peintres échappe à toute critique technique, car ils se montrent là tels qu'ils sont dans leurs peintures, tendres ou excessifs, humbles ou turbulents. La *Société des Aquafortistes* en mettant des planches à la disposition de tous les peintres qui voudraient bien s'en servir et en ne leur imposant d'autre programme que de couvrir une surface des caprices de leur pointe a fait acte de sagesse. Si, parmi les livraisons, il se glisse quelque intrus, il faut se montrer indulgent en faveur des morceaux vraiment originaux qu'elle a fait naître. Malheureusement le format adopté est trop grand pour qu'en général l'effet puisse être résumé et piquant. N'oublions pas qu'elle compte parmi ses membres actifs des artistes tels que MM. Corot, Daubigny, Bracquemond, Jongkind, Chaplin, X. de Dananche, Gaucherel, etc.

Par une fatalité qu'engendre la nature même de la situation, les amis ou les collaborateurs sont presque toujours sacrifiés dans ces revues de Salon où l'on a tant à dire et où l'on dispose de si peu de place. Soumettons-nous donc à l'ingratitude commune et rappelons seulement que M. La Guillermie va partir pour l'Italie comme grand prix de Rome. — M. Gaillard, lui, en est revenu aussi artiste, mais aussi peu graveur que possible, c'est-à-dire ne voulant laisser au métier que ce que l'on ne peut lui marchander. C'est un artiste de la plus fine race, en période d'agitation et de doute, et en l'avenir duquel, peintre ou graveur, nous avons une foi très-ferme. Il serait digne d'une étude à part, si son œuvre était plus considérable. A ce salon, sa *Vierge*, d'après Bellini et surtout son *Gattamelata*, d'après une statue attribuée à Donatello, étaient, toute question technique réservée, deux œuvres qui s'imposaient par les qualités les plus particulières. Un sentiment aussi sérieux de la forme noble est rare de nos jours.

L'eau-forte de M. W. Haussoulier, d'après le dessin de M. Ingres qui appartient au directeur de la *Gazette*, le *Romulus revenant chargé des dépouilles opimes*, nous servira de transition pour arriver à la gravure au burin. C'était un morceau bien digne d'arrêter un dessinateur amoureux de la forme et de la silhouette. On ne saurait faire preuve de plus de conscience que M. W. Haussoulier. Par le respect pour l'impression de l'ensemble, par le soin amoureux des extrémités, du jeu des muscles, du jet des draperies, il semble qu'il ait complété les intentions du maître. Il est à désirer que cette gravure, qu'on dirait faite d'après un demi-relief de marbre, soit mise entre les mains de tous ceux qui étudient ou apprennent à étudier. Elle a valu à M. Haussoulier une médaille.

Deux médailles ont été accordées à la gravure au burin : l'une à un étranger, un Nurembergeois, qui, probablement, entaille le cuivre pour se

reposer du labeur de tailler des joujoux ou des marionnettes; c'est à cette dernière famille qu'appartient son *Gœthe patinant à Francfort*, d'après M. W. Kaulbach. Ces échanges de politesse internationaux sont le revers de la médaille administrative. — Mais nous l'oublions pour applaudir sans réserve à celle de M. Massard qui a gravé le *Couronnement d'épines*, du Titien, que possède le Louvre. C'est un burin énergique, d'une couleur très-soutenue, avec des blancs d'un éclat aussi vif qu'harmonieux. Le style du Titien est composé, dans le dessin, dans la couleur, dans les types même vulgaires, d'un tel mélange d'aristocratie et de force, d'éloquence et de simplicité, de chaleur et de modération, qu'on se demande comment avec du blanc et du noir, distribués patiemment pendant un travail de plusieurs années, on peut approcher aussi près que l'a fait M. Massard. —M. Édouard Girardet, qui jusqu'à ce jour n'avait fait ou tout du moins exposé que de la peinture, a quitté cette année le pinceau pour le burin, et la toile pour la planche de cuivre; on lui avait confié le *Molière à la table de Louis XIV*, de M. Gérome. M. Édouard Girardet a marché courageusement de l'avant, et les graveurs du XVIIIe siècle français, Cochin ou Lebas ou Flipart, ne désavoueraient pas cette préparation claire et bien mordue. Voilà le retour à ce qui était la vraie et belle gravure française, avant l'arrivée et le succès de ce ridicule Wille. Si M. Édouard Girardet se tire à son honneur du reste du travail, il aura bien mérité de la gravure contemporaine qui compte un maître éminent, M. Henriquel Dupont, et si peu d'adeptes intelligents. — M. P. Varin a gravé avec beaucoup d'habileté, en mélangeant l'aquatinte ou la roulette avec l'outil, une *Messe sous la Terreur* de M. Muller. C'est une gravure de commerce très-honorable, et nous n'entendons par ces mots que constater sa destination. — M. Poncet, depuis qu'il n'a plus le regrettable Soumy pour préparer ses planches, se débat en vain dans la reproduction de l'œuvre de Flandrin. C'est pour la préfecture de la Seine qu'il entreprend cette série où Flandrin apparaît sous un côté grognon et renfrogné que nous cherchions vainement encore ces jours derniers dans les fresques originales. Le mode de peinture peut n'en être pas sympathique à tout le monde, mais on ne saurait nier que ces visages d'apôtres ont une gravité imposante que M. Poncet énerve ou défigure complétement.

La lithographie disparaît au moins autant que la gravure. M. Mouilleron grave des eaux-fortes pour la *Bible*. Eugène Le Roux est mort. M. Bertauts a cessé sa publication des *Artistes contemporains*; dans les journaux comme le *Charivari*, dont MM. Daumier, Gavarni et Cham ont fait la fortune, on emploie une sorte de procédé plat, terne et boueux. Il n'y

a plus qu'à enterrer le dernier porte-crayon sous la dernière pierre de Munich et à graver dessus le mot du patriote vaincu : *Finis lithographiæ!* L'art qu'ont illustré Géricault, Charlet et Bonington, Decamps et Delacroix, Raffet et Lemud, sera demain légendaire, et les imprimeurs n'auront plus à tirer que des dessus de boîtes pour les confiseurs !

Un vétéran, un professeur des plus distingués et des plus respectables, M. Sudre, a retrouvé dans son atelier deux pierres dont les épreuves, assez rares du reste, sont bien connues des amateurs : ce sont le *Roger et Angélique*, et la tête de l'*Odalisque* de M. Ingres. La génération est épuisée de ceux qui s'astreignaient aussi patiemment et aussi jalousement à comprendre l'œuvre d'un maître et à en modeler les sévères beautés. Pourquoi la Chalcographie du Louvre qui doit être le Conservatoire des arts de la reproduction ne demande-t-elle pas ces pierres à M. Sudre, ou ne lui en commande-t-elle pas d'analogues? Jamais un maître n'est fidèlement bien traduit que par ses contemporains. Il faut avoir respiré le même air que lui, pris part aux luttes que soulevait sa doctrine, médité ses conseils et sollicité sa retouche; il faut avoir traversé les mêmes sentiers et entrevu le même but. Donc si l'on veut que l'œuvre de M. Ingres survive au moins par quelque image aux mille accidents qui peuvent l'altérer ou l'anéantir, il faut se hâter de demander à ceux qui jouissent de son estime d'aider à populariser son œuvre. — Une des rares lithographies que nous ayons notées est *le Dormoir* de M. J. A. Laurens, d'après le grand dessous de bois que M. Isidore Bonheur exposait cette même année dans les salons de peinture et qui est moins lumineux que la pierre de M. Laurens; citons encore une fantaisie de M. d'Henriet, scène russe, qui eût eu bien plus d'accent à l'eau-forte, le haillon demandant à être déchiqueté par la pointe et non caressé par le crayon; et deux pierres de M. Vernier, l'une d'après M. Jules Breton, et l'autre d'après M. Chaplin, beaucoup plus souple et légère que celle de M. Lemoine, d'après le même maître.

M. A. Praslon a exposé quelques-unes de ces chromolithographies, que nous avons récemment signalées ici même dans l'*Œuvre de Jehan Fouquet* que rassemble l'éditeur M. Curmer. Il nous paraît difficile de se servir avec plus de réussite d'un procédé lourd en lui-même, et que les impressions sur bois en couleur des Japonais surpassent infiniment.

La place de M. Alphonse Leroy est marquée au milieu des graveurs les plus consciencieux. Son *Portrait de femme*, grande étude de profil par Léonard de Vinci, acquise il y a quelques années par le Louvre, et qui porte les traces de piqûres de décalcage, arrive au trompe-l'œil et, en pareil cas, lorsque le trompe-l'œil ne tient lieu que des choses impor-

tantes et néglige volontairement les accidents inutiles, c'est résoudre le grand problème auquel se heurtent les reproductions photographiques. On sait en quelle estime nous tenons la Photographie, ce patient et naïf auxiliaire des yeux, de la main et du carnet; les notes qu'elle fournit sont d'une véracité implacable, mais ce ne sont que des notes, et elles ne peuvent être présentées au public que remaniées et rédigées en corps de volume. C'est là le nœud de la difficulté. Cette difficulté sera vaincue, cela n'est pas douteux, et nos abonnés ont pu juger par eux-mêmes des résultats obtenus par M. Baudran. M. Édouard Lièvre, pour sa nouvelle publication, les *Collections célèbres d'œuvres d'art*, se sert aussi de la photographie comme renseignement immédiat, et je crois même comme préparation sur la planche. Les six épreuves qu'il avait détachées de son livre représentaient, avec beaucoup plus de précision et surtout plus de chaleur que celles du *Musée Sauvageot*, des *Pistolets*, une *Selle d'armes*, la *Cuve baptismale de Saint-Louis*, etc.

La gravure sur bois est toujours sous le coup des livres édités à grands frais dans ces dernières années, et que l'on croirait ornés de tailles-douces. Notre école sera longtemps à se remettre du coup que lui aura porté le lavis de M. Gustave Doré. Cependant la réaction viendra à son temps. Si elle n'est pas provoquée par l'arrivée d'un dominateur qui, à une production aussi infatigable, joindra une recherche sincère de l'art, elle le sera par l'ennui même du public et par la comparaison qu'il fera de ces bois monotones et vides avec les livres ornés d'eaux-fortes. Les bois anglais des publications courantes, magazines, journaux à un penny, illustrations, etc., battent les nôtres surtout à cause de la façon preste et intelligente dont ils ont été dessinés.

La publication de la maison Renouard, l'*Histoire des Peintres de toutes les écoles*, a reçu une médaille dans la personne d'un très-modeste graveur, M. Chapon. Il y avait longtemps que le jury n'avait pas pensé à récompenser ces artistes si actifs et dont les rapports avec le public sont si importants pour le goût général. Voilà qui est fait pour les encourager à envoyer au Salon avec plus de régularité. La gravure de M. Chapon représente l'*Attaque de la porte de Constantine*, d'après Horace Vernet. — M. Guillaume, dont on a pu apprécier souvent ici la science de dessin, a gravé le *Banquier et sa Femme*, de Quentin Matsys, mis sur bois par M. Bocourt. Pourquoi les dessinateurs sur bois n'envoient-ils pas au Salon? Leur tâche est aussi des plus sérieuses. Certes, une médaille accordée à un artiste aussi exact, aussi patient, aussi scrupuleux que M. Bocourt, serait applaudie par tous ses camarades; elle rappellerait

au public un nom qui se dissimule trop modestement dans l'angle d'une composition qu'il a souvent fallu réduire dans les conditions les plus défavorables. — M. Ausseau, toujours pour l'*Histoire des Peintres*, a exécuté un bon bois du *Triomphe de la Richesse*, d'après Holbein.

M. Boëtzel a réuni huit souvenirs de son *Salon de* 1865 qui contenait de si jolis croquis. Le grand art de M. Boëtzel est de se plier avec la plus grande souplesse au style du maître ; avec Corot, il procède par masses, par valeurs, et l'on croit voir un Corot dessiné à la plume ou peint en noir sur blanc. Avec M. Eugène Isabey, il est violent, et avec M. Vetter, fin comme Ostade la pointe en main. Le bois est avant tout un élément de vulgarisation. Plus la personnalité du graveur disparaît, et plus le résultat est sûr.

Lorsque, comme nous le disions à l'instant, le public sera saturé des fonds, des ciels, des terrains, des fumées, des montagnes, des vêtements gravés à la mécanique, avec une uniformité qui rappelle ces fils de télégraphe électrique qui courent d'un pôle à l'autre le long des voies de chemins de fer, il redemandera, non aux dessinateurs de commande, mais aux vrais artistes, des bois à la plume, et aux graveurs des fac-simile. Que l'on feuillette, si l'on doute de nos assertions, le *Christophe Colomb* de M. Léopold Flameng, et que l'on s'arrête aux bois taillés comme avec une serpette, mais une serpette intelligente et adroite, par M. Blampain. Ne sont-ils pas bien autrement colorés et vivants que ceux qui nous ont été servis dans ces derniers temps sur papier-porcelaine ? Et le *Parc de Saint-Cloud*, de M. Peulot, d'après Daubigny ; et l'*Hiver* de M. Jahier, d'après Charles Jacque ; et la *Charge de cavalerie à Traktir*, de M. Charles Maurand ; et les *Chevaux de Cosaques irréguliers*, de M. Linton, d'après M. Schreyer : ne sont-ce pas là des gravures vives, spirituelles, françaises en un mot ? Elles sont destinées à des journaux illustrés, mais soyez certain que dans vingt ans vous les retrouverez remargées, collées, classées avec soin dans les cartons des plus fins collectionneurs. C'est là qu'il en faut revenir, et c'est là que tendent les éditeurs bien avisés, car il y a économie d'argent et de temps, et résultat plus franc.

Nous voici arrivé au terme de notre revue annuelle. Les projets que nous formulons d'ordinaire, par exemple la création d'un conservatoire de gravures, la nécessité pour les graveurs de se former en société et d'organiser des expositions, etc., etc., n'ont guère pour résultat que de fournir à des confrères des programmes qui leur évitent la fatigue de la pensée. Nous n'y renonçons pas pour cela. Mais cette année nous nous bornerons à soulever une question toute pratique. Pourquoi, à la suite des Salons,

ne fait-on pas des acquisitions parmi les gravures exposées, absolument comme on en fait parmi les sculptures, les peintures, les pastels, les émaux, etc. ? Le Cabinet des estampes s'enrichirait ainsi d'épreuves d'une beauté unique, car ce sont naturellement par celles-ci que les graveurs se font représenter. Au contraire, grâce au système du dépôt et sauf les cas isolés de dons ou d'acquisitions d'œuvres complètes à la vente après décès des artistes, le Cabinet n'a ordinairement que des tirages médiocres. Or rien n'est plus difficile que de juger de la valeur absolue d'une gravure sur une mauvaise épreuve. Les contemporains deviendront à leur tour des anciens. Je lisais ces jours derniers dans un auteur ancien dont les paroles sont d'une grande autorité : « Le XIX[e] siècle! il ne lui manque que le service commémoratif qui se dit, pour les trépassés de génie, tous les matins et tous les soirs dans toutes les paroisses littéraires!... » Pourquoi ne recueillerait-on pas au jour même de leur apparition les belles gravures, les belles eaux-fortes, les belles lithographies, les beaux bois que produit tous les matins et tous les soirs le XIX[e] siècle, et en les envoyant à un dépôt national, ne témoignerait-on pas officiellement et publiquement de l'estime qu'on en fait? La foule n'en prendrait que plus de respect pour des artistes qui se donnent tant de peine pour lui plaire et dont elle ignore à peu près le nom.

PHILIPPE BURTY.



BULLETIN MENSUEL

JUIN ET JUILLET 1866

LE MUSÉE DES DESSINS AU LOUVRE.



ARMI les nombreuses collections dont le Louvre conserve le dépôt, il n'en est pas de plus célèbre et de moins connue que la collection des dessins de maîtres. Tous les musées de l'Europe, autant dire tous les musées du monde, nous l'envient. La plupart ont suivi l'exemple donné depuis longtemps par le Louvre en exposant à l'admiration et à l'étude des collections du même genre. Nous avons décrit ici même celle que possède la galerie des Uffizii de Florence. L'école italienne s'y trouve représentée par des morceaux d'un prix inestimable. L'Académie de Venise n'est pas moins riche en dessins des maîtres indigènes. Mais le Louvre garde sa supériorité, due non-seulement à l'abondance de ses trésors, mais surtout à leur variété et à leur valeur esthétique.

Pour apprécier en connaissance de cause le musée des dessins du Louvre, il manquait un bon catalogue. On l'attendait, ce catalogue, on le désirait, on l'appelait comme un guide nécessaire. Enfin, il est paru, en partie du moins. Mais, si la nouvelle notice ne décrit que les dessins des écoles d'Italie et des écoles allemande, flamande et hollandaise, l'auteur, M. Fréderic Reiset, y a joint une introduction et des tables qui permettent de se rendre un compte exact de la collection tout entière.

Trente-cinq mille cinq cent quarante-quatre, tel est le chiffre officiel, tel est le total de l'inventaire du musée des dessins. Cet effectif, presque égal à celui d'un corps d'armée, se décompose ainsi qu'il suit :

Écoles d'Italie	18,203
École française	11,738
Écoles du Nord	5,025
Écoles espagnole, anglaise et écoles indéterminées	296
Inde et Chine	91
Émaux et peintures sur porcelaine	191
	35,544

Comment tant de chiffons de papier sont-ils entrés dans le domaine de l'État, c'est ce que nous raconte l'introduction du catalogue. M. Reiset y passe en revue les diverses phases traversées par le Musée des dessins depuis sa création en 1671 jusqu'à l'époque actuelle. Il nous fait assister à toutes les péripéties de l'affaire Jabach, qui apporta d'un seul coup au roi, pour la somme de 140,000 livres, un contingent de 5,542 dessins. En lisant les détails de cette affaire, en voyant le marchandage effronté que dut subir l'in-

fortuné Jabach, en comparant le chiffre dérisoire payé par Colbert avec la valeur des œuvres acquises, on en arrive à de tristes réflexions sur la conduite étrange des administrations des Beaux-Arts, toujours avares pour ce qu'on leur propose, toujours prodigues pour ce qu'on leur dispute. Ainsi, au siècle suivant l'acquisition en bloc de la collection du célèbre amateur Crozat offerte au prix de cent mille livres eût enrichi le cabinet du roi de vingt mille dessins : on préféra la laisser vendre... « Le roi a déjà assez de fatras! », répondit un ministre. Il n'y a que les ministres pour répondre ainsi. Quelques années plus tard, on pouvait acquérir entière la collection du savant Mariette : on la laissa vendre également, sauf à payer 52,000 livres en vente publique treize cents dessins la plupart de maîtres de deuxième ordre. Si du moins les leçons de l'expérience portaient leurs fruits!

L'introduction énumère toutes les sources, tous les courants qui sont venus successivement alimenter ce fonds primitif et nous conduit pas à pas jusqu'à l'époque actuelle, une des plus heureuses, une des plus fécondes pour le musée des dessins. Laissons maintenant parler M. Reiset lui-même!

« C'est cette collection formidable dont nous avons essayé de faire le classement..... Donner à chaque maître tout ce qui lui revient légitimement, ne lui donner que ce qui lui appartient, tel est le problème à résoudre, et la tâche est sans aucun doute facile et agréable lorsqu'il s'agit de classer quelques centaines de pièces; mais quand les œuvres succèdent sans fin aux œuvres, quand les catégories se multiplient devant vous à mesure que vous avancez, quand les difficultés nouvelles surgissent à chaque pas, les causes d'erreur, augmentant dans une effrayante proportion, vous enferment comme dans un dédale inextricable. Il faut cependant à tout prix marcher en avant, en laissant derrière soi bien des doutes, bien des appréciations que l'on sait fausses, sans pouvoir s'arrêter pour les redresser, sous peine de tout perdre et de n'arriver jamais. » On voit que M. Reiset va au-devant de la critique. Un examen détaillé pourrait seul nous apprendre s'il a tort ou s'il a raison. Un coup d'œil jeté sur les tables suffit pour montrer avec quel soin le triage a été fait. Elles distinguent les dessins du maître, ceux qui lui sont attribués, ceux qui appartiennent à son école, et enfin ceux qui imitent sa manière : quatre catégories séparées par les nuances les plus fugitives [1].

Cette introduction, riche de faits et de renseignements précieux qu'il m'est impossible de résumer, M. Reiset l'a écrite avec la sûreté de goût et d'érudition dont tous ses travaux portent la marque. De plus, il a joint à la description des dessins exposés des notices sur les maîtres qui, n'ayant point de tableaux au Louvre, resteraient des inconnus pour le public. Mais ici M. Reiset me paraît dépasser le but. Au lieu d'imiter la concision très-suffisante de M. Villot, au lieu de s'en tenir strictement aux faits biographiques, il aborde l'appréciation des œuvres, il entre dans des développements incompatibles avec le cadre d'un catalogue. Ses notices sont de véritables études. Celle de Michel-Ange a onze pages, celle d'Albert Durer en a seize. Je reconnais qu'il est diffi-

1. Ces tables, qui résument l'inventaire général, ne sont pas irréprochables. Les noms de Bronzino, Perino del Vaga, Lorenzo di Credi, y ont été omis. D'autres se trouvent indiqués d'après un système alphabétique différent de celui du catalogue. Il y aurait bien à dire sur ce dernier point. On sait que chez les Italiens le nom de famille est presque annihilé par l'importance du prénom et du surnom. Pourquoi ne pas adopter cet usage national, quand, d'autre part, dans les noms hollandais, on pousse le scrupule jusqu'au barbarisme? Les surnoms de Pérugin, Véronèse, Parmesan, Pordenone, constituent de véritables titres de noblesse. Si l'on dit Molière au lieu de Poquelin, et Voltaire au lieu d'Arouet, pourquoi hésiter à dire Titien, Tintoret, Michel-Ange? Santi ne sera jamais que le nom d'un marchand de lorgnettes. Le nom de Raphaël, c'est Raphaël.

cile de toucher à de tels noms sans se sentir entraîné sur la pente de la critique historique, et l'on y suit M. Reiset avec un plaisir infini. Mais la place des études est ailleurs. Il ne manque pas de recueils spéciaux qui seraient heureux d'accueillir des travaux de ce genre. Un volume signé du nom de M. Reiset rencontrerait des lecteurs sympathiques. Les notices de l'appendice, telles que M. Reiset les a conçues, ont le grave inconvénient d'établir entre les catalogues des peintures et le catalogue des dessins une disparate fâcheuse. Au lieu de compléter ses aînés, le catalogue des dessins les déborde. L'unité est rompue. Enfin, n'est-ce pas grossir inutilement un volume déjà bien gros, que d'ajouter à deux cent cinquante pages de description, cent quatre-vingts pages de notices? N'aurait-il pas mieux valu consacrer ces pages, si bien remplies d'ailleurs, à la description des dessins de l'école française dont le catalogue va nécessiter un deuxième volume? L'administration actuelle des musées, fidèle aux traditions inaugurées avant elle par M. Villot sous la direction de M. Charles Blanc, nous a donné d'excellents catalogues, dignes de prendre place dans toutes les bibliothèques. Mais, l'habitude aidant, il semble qu'on s'abandonne chaque jour davantage. Les catalogues tendent de plus en plus à s'éloigner de leur destination pratique et populaire pour devenir des livres de bibliothèque. Où ira-t-on, si l'on continue sur de tels errements? Si le catalogue des dessins comprend deux volumes, combien en exigera le catalogue des antiquités grecques, romaines, assyriennes, égyptiennes, avec leurs divisions multiples, statues, terres cuites, vases, bijoux? Déjà, pour visiter le Louvre, il faut se charger de treize volumes et dépenser vingt-cinq francs. Doublez les deux chiffres, et vous arriverez à peine au total dont nous menacent les tendances actuelles. Sérieusement, ne serait-il pas temps de s'arrêter?

M. Reiset l'a compris lui-même. Dans sa lettre au surintendant, préface obligée de tous les catalogues du Louvre, il s'exprime en ces termes : — « Quand le tout sera publié, si nous en venons à une seconde édition, je pourrai peut-être, divisant autrement mon travail, composer un premier volume des descriptions de nos dessins, et rejeter dans le second toutes les notes supplémentaires et biographiques. Cette manière de procéder enlèvera sans doute bien des lecteurs à ces biographies, qui donnent tant de peine à écrire et qu'il est d'usage aujourd'hui, soit en France, soit à l'étranger, de joindre aux catalogues raisonnés du genre de celui-ci; mais ce sera un avantage pour la partie la plus nombreuse du public qui ne tient pas à tant de développements. » — Voilà donc le remède, la bifurcation. D'une part, le catalogue; d'autre part, un dictionnaire. Ainsi a fait M. de La Borde, en publiant, à côté du catalogue des émaux, un glossaire explicatif. Mais ce qui était nécessaire pour une catégorie de curiosités peu familière au public instruit, l'est-il également, lorsqu'il s'agit de biographies cent fois racontées? Sans doute, un écrivain tel que M. Reiset apportera toujours de précieuses lumières à l'histoire. Alors, pourquoi ne pas publier tout simplement un dictionnaire biographique de tous les artistes italiens, flamands, hollandais, français, espagnols, anglais, grecs, romains, égyptiens, assyriens, japonais et chinois, qui figurent à un titre quelconque dans les collections du Louvre? Composé par des hommes aussi spéciaux que les conservateurs de nos musées, ce dictionnaire deviendrait un monument de goût et de science auquel on serait libre de recourir pour commenter les catalogues, et les catalogues resteraient ce qu'ils doivent être, des livres, ou plutôt des livrets portatifs, d'un format commode, d'un prix modéré, d'une utilité pratique, d'un usage populaire.

Après avoir tracé l'histoire du musée des dessins et étudié les maîtres dont les

œuvres y figurent, je regrette que M. Reiset ait posé la plume, sans nous donner quelques éclaircissements sur les motifs qui ont présidé au choix des dessins exposés et décrits. On le comprend de reste : ni les salles du Louvre ne peuvent nous montrer les trente-cinq mille dessins de la collection, ni le catalogue n'a la prétention de les décrire ou seulement de les nommer. L'inventaire général manuscrit ne forme pas moins de quinze volumes in-folio. Le *Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke,* publié en 1863, nous apprend qu'on pourra le consulter chez le conservateur, et le conservateur ajoute qu'il ne sera probablement jamais imprimé. Le catalogue nous en offre le résumé succinct, de même que les cadres exposés nous permettent de voir et d'étudier la fleur de la collection. Mais, si l'on songe que les dix-huit mille dessins des écoles d'Italie ne fournissent au catalogue et à l'exposition que quatre cent cinquante-six numéros, on ne peut s'empêcher de regretter les ténèbres qui continueront à envelopper le reste. Imprimer l'inventaire général pour le vendre au public en manière de catalogue, serait absurde. Et cependant l'impression aurait l'avantage de le sauver d'une destruction possible. Quelques exemplaires déposés dans les bibliothèques publiques rendraient les recherches faciles, tandis que l'existence d'un manuscrit unique et la nécessité de déranger chez lui un conservateur si utilement occupé arrêteront toujours les érudits.

De même, on peut s'en fier à M. Reiset du choix des dessins exposés. Mais enfin, quand l'inventaire général me dit : « Raphaël, — 36 dessins, » et que le catalogue me décrit seulement les vingt exposés dans les salles, malgré moi je pense aux seize qui restent en portefeuille. J'ai beau me dire que M. Reiset a écrémé la collection avec un goût irréprochable, mes regrets, ou, si l'on veut, mes rêves augmentent, dès que j'étends la comparaison à d'autres grands maîtres.

Michel-Ange.	33	dessins,	17	exposés.
Léonard de Vinci	269	—	10	—
André del Sarto	49	—	22	—
Fra Bartolommeo	31	—	12	—
Jules Romain	126	—	8	—
Paul Véronèse.	18	—	2	—
Tintoret.	30	—	1	—
Titien.	36	—	6	—
Le Parmesan.	103	—	5	—
Les Carrache, ensemble. . .	1089	—	39	—
Primatice.	111	—	21	—
Dominiquin.	37	—	5	—
Murillo.	15	—	1	—
Rubens.	95	—	28	—
Van Dyck.	17	—	5	—
Rembrandt	33	—	6	—
Albert Durer	20	—	8	—

Et, si nous descendons d'un degré ou deux, combien la différence devient plus sensible entre le portefeuille et l'exposition.

Vasari.	125	dessins,	0	exposés.
Polidore de Caravage. . . .	32	—	0	—
Palma.	95	—	2	—
Campagnola.	47	—	0	—

Della Bella	168 dessins,	2 exposés.
Luca Cambiaso.	181 —	1 —
Le Bolognèse.	48 —	0 —
Ghezzi.	157 —	0 —
Pieter Boel.	213 —	0 —
Martin Van Brée	119 —	0 —

Illusion, tant qu'on voudra. Il n'en est pas moins vrai que mon imagination travaille sur cet inconnu dont le mirage m'attire. Après tout, dans la classification d'une collection publique, deux systèmes sont en présence. L'un, le système historique, voudra nous présenter le plus grand nombre de noms possible, et, parmi les œuvres des maîtres les plus illustres, préférera celles qui donnent à l'histoire une date, un fait, un renseignement utile. L'autre, le système esthétique, choisira, sans parti pris d'école, ce qu'il y a de meilleur, ce qu'il y a de plus beau, et couvrira la médiocrité d'un voile. L'un et l'autre se justifieront par les raisons les plus plausibles. M. Reiset obéit au principe esthétique, et, pour ma part, je suis bien loin de l'en blâmer. Mais mon voisin ne pense peut-être pas de même. Mon voisin se reporte au catalogue de 1842 qui décrivait, comme exposés, 704 dessins des écoles d'Italie, au lieu des 459 du catalogue actuel, et 222 des écoles du Nord, au lieu de 188. Et, poussant plus loin son examen, il remarque que la plupart des dessins exposés alors représentaient des compositions, tandis que la majorité de ceux qui les ont remplacés sont des études. Je le répète, j'absous d'avance M. Reiset par un vote de confiance. Ou plutôt, ce qui vaut mieux, la comparaison attentive des deux catalogues, jointe à l'examen des dessins actuels, me laisse la conviction bien arrêtée que M. Reiset a fait un choix excellent. Mais, je le répète aussi, on ne saurait contester le droit très-légitime de la critique historique à tout connaître pour tout savoir. Or, d'après le système actuel, les écoles de l'Italie sont représentées au musée des dessins par quatre-vingt-six noms, pendant que l'inventaire dresse une liste de plus de quatre cents. La marge est immense.

L'inventaire, deposé en manuscrit chez le conservateur, ou, comme nous le demandons, en volumes imprimés dans les bibliothèques publiques, complète le catalogue. Comment compléter l'exposition? Certes, le problème est difficile à résoudre. Doit-on le regarder comme insoluble? Dans des collections moins importantes, mais non moins surchargées de richesses, on a mis en pratique avec succès ce que l'on peut appeler l'exposition de roulement. Les objets exposés pendant une certaine période font place à d'autres, et peu à peu toute la collection y passe. C'est ainsi, l'introduction de M. Reiset nous l'apprend, qu'on avait voulu procéder, au siècle dernier, pour la collection des dessins du Roi : on en exposait au Luxembourg un certain nombre qu'on se proposait de varier de temps en temps. Outre ce procédé, et, sans parler des vides qui existent encore dans plusieurs salles, sans tenir compte de la place qu'on gagnerait en restreignant à de justes limites le luxe des marges et des montures, n'y a-t-il pas un autre moyen d'exposer des dessins que de les encadrer et de les placarder à demeure contre des murs et des dressoirs? Rappelons nos souvenirs de l'hôtel Drouot. Dans les grandes ventes de Delacroix, de Flandrin, de Troyon, quelques minutes suffisaient pour passer en revue des centaines de dessins, simplement montés sous glace, et superposés sur des tablettes autour des salles. Le Louvre ne pourrait-il suivre cet exemple? Au passe-partout ajoutez une baguette légère, mais solide, fixez-la à la tablette au moyen de charnières fermant à clef, disposez les dessins sur dix rangs de

profondeur, afin qu'ils s'offrent à la main comme les estampes d'un portefeuille, et l'exposition, aussitôt décuplée, au lieu de six cents dessins, vous en montrera six mille. Il ne manque à ce procédé, pour être adopté demain, que d'avoir été inauguré en Angleterre. Mais déjà la galerie de Florence a donné un exemple bon à suivre en consacrant à l'exposition de ses dessins les longs vestibules du Ponte-Vecchio.

Quoi qu'il en soit du choix du procédé, l'extension du musée des dessins ne sort pas du domaine des faits possibles. Et c'est un fait devenu nécessaire. A quoi servent des portefeuilles peu accessible au public? Pourquoi grossir une collection où le connu est à l'inconnu dans la proportion de 600 à 23,000? Il avait donc raison ce ministre qui disait : « Le Louvre a bien assez de fatras! » Évidemment, la situation appelle un remède. Garder le *statu quo,* ce serait aller contre les intentions du surintendant des Beaux-Arts telles qu'il les résumait dans son *Rapport* de 1863 : « Ma première pen-« sée sera toujours de concilier les deux termes d'une bonne direction, prendre le plus « grand soin des ouvrages d'art, et faire aux amateurs, aux artistes, au grand public « désireux de s'instruire, la part la plus large qu'il soit permis de leur faire sans « péril pour les œuvres, objet de leur admiration et de leurs études. »

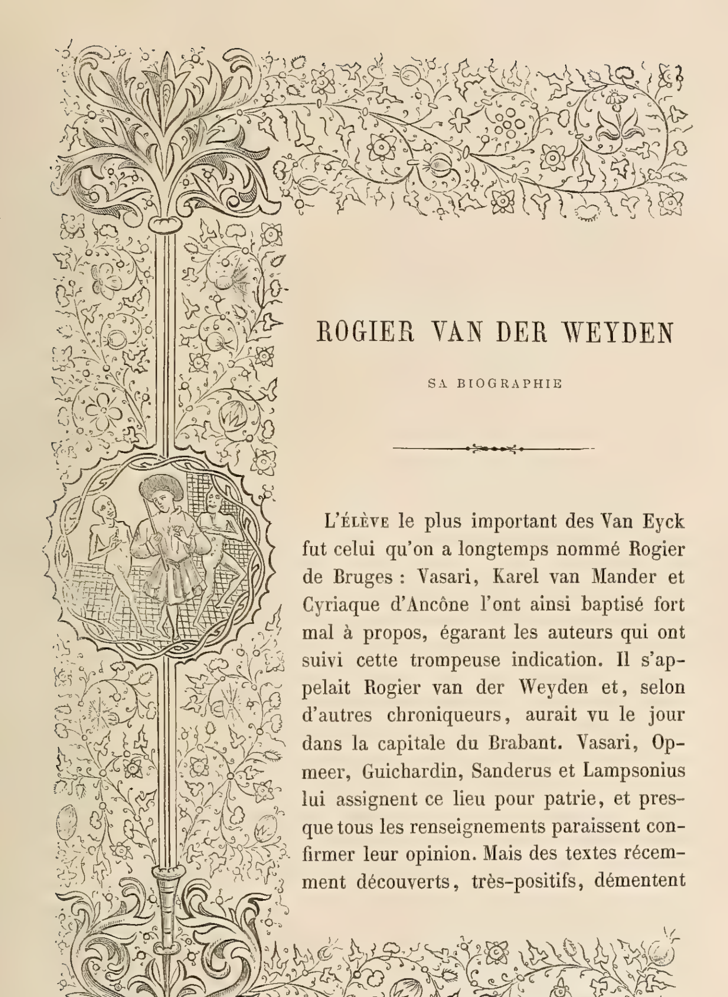
N'hésitons pas à formuler un vœu assurément légitime. L'école française, d'après l'inventaire général, compte douze mille dessins. Il y a là des trésors pour l'histoire de notre art national. Qu'on rejette à Versailles les deux mille six cents cartons de Le Brun et de Mignard; qu'on donne à la marine les Ozanne, à la guerre les Bagetti, en un mot, qu'on allége la collection par tous les moyens possibles; mais que du moins, en ce qui concerne l'art français, on dispute aux ténèbres leur part toujours trop grande. Qu'on nous montre avec libéralité, avec profusion, ces précieuses richesses où le goût, la critique, l'érudition, la curiosité veulent trouver leur compte : le conservateur du musée des dessins acquerra ainsi de nouveaux droits à l'estime publique et à notre reconnaissance.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : EMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.



ROGIER VAN DER WEYDEN

SA BIOGRAPHIE

L'ÉLÈVE le plus important des Van Eyck fut celui qu'on a longtemps nommé Rogier de Bruges : Vasari, Karel van Mander et Cyriaque d'Ancône l'ont ainsi baptisé fort mal à propos, égarant les auteurs qui ont suivi cette trompeuse indication. Il s'appelait Rogier van der Weyden et, selon d'autres chroniqueurs, aurait vu le jour dans la capitale du Brabant. Vasari, Opmeer, Guichardin, Sanderus et Lampsonius lui assignent ce lieu pour patrie, et presque tous les renseignements paraissent confirmer leur opinion. Mais des textes récemment découverts, très-positifs, démentent

leur témoignage, et semblent combinés avec intention pour jeter les historiens dans la perplexité. Au premier coup d'œil, on se demande si l'on pourra se tirer de pareilles fondrières et si la logique, même la plus vigoureuse, ne s'y embourbera pas d'une façon désespérante. Mais, la réflexion venant à l'aide, on trouve bientôt une issue; les textes, d'abord en lutte, s'accordent peu à peu, fraternisent, pour ainsi dire, sous la lumière de la raison, qui éclaircit et résout par degrés tous les problèmes.

Van der Weyden, en flamand, a le même sens que les noms français Dupré, Després, Dugazon, De la Pelouse; ces termes appellatifs, comme tous ceux qu'on emprunte aux objets naturels, comme les mots Duchêne, Dumont, Duval, Delahaye, des Étangs, Duroc, sont très-multipliés en quelque pays que ce soit. On les a d'abord appliqués à des individus qui demeuraient à côté d'une prairie, d'une haie, d'un étang, d'une montagne, et ainsi de suite. Or donc, on a trouvé sur les registres de l'ancienne corporation de Saint-Luc, à Tournai, plusieurs notes concernant un *Rogier de le Pasture* (Rogier de la Pâture), qui fut admis comme élève, le 5 mars 1426, chez Robert Campin, et, après avoir terminé ses études, devint franc-maître le 1er août 1432, en même temps que Jacques Daret, son condisciple, frère de Daniel Daret, auquel il enseigna la peinture. Ce dernier, dont on ne connaît pas un seul ouvrage, succéda, le 5 novembre 1449 seulement, aux fonctions que remplissait à la cour de Bourgogne Jean van Eyck, mort le 6 juillet 1440. Philippe le Bon hésita longtemps pour décerner le titre qu'avait porté un si grand homme; mais, chose extraordinaire, il accorda la place et les honneurs, en supprimant les gages[1]. Il est fâcheux qu'on ne puisse pas avoir de plus amples renseignements sur la vie et les travaux d'un artiste choisi par ce prince, qui aimait la peinture en vrai connaisseur.

Van der Weyden a eu moins à souffrir de l'action du temps. Il vint au monde dans la ville de Tournai, vers 1400, et eut pour père un nommé Henri. Lui-même se maria de bonne heure avec Élisabeth Gof-

1. Voici comment s'exprime l'ordonnance relative à sa nomination : « Audiencier de nostre chancellerie, bailliés et delivrés hautement à Daniel Darest, paintre, nos lettres patentes à double queue, par lesquelles nous l'avons retenut nostre paintre et varlet de chambre aux honneurs, sans en prendre aucune chose pour le droit de nostre séel, montant à cinquante et ung solz, car, en faveur de luy, luy avons quité. Tesmoing nostre saing manuel mis à ces presentes, quy furent faictes en nostre ville de Bruges, le cinquiesme novembre, l'an de grâce mil quatre cens et quarante neuf. PHELIPPE. » (Acquits des comptes du grand sceau, dans les archives du Royaume, à Bruxelles.)

faerts. Dès l'année 1425, elle lui donna un fils, que l'on baptisa Corneille. Il a paru étrange, invraisemblable même, que Rogier ait appris les éléments de son art, quand il avait déjà enchaîné sa vie et contracté des devoirs paternels. Mais les notes trouvées dans un registre des peintres de Tournai sont péremptoires [1]. Bien des vocations, d'ailleurs, ont été plus tardives encore, et l'on peut supposer, sans pousser trop loin la hardiesse, que son goût seul l'entraîna vers la peinture, qu'une honnête fortune le dispensait de travailler pour vivre. En 1434, il possédait un revenu que lui payait le domaine ducal de Brabant et des rentes qui lui étaient soldées par la ville de Tournai. Quelques-uns de ses tableaux prouvent qu'il n'a pas dû étudier d'abord dans l'atelier des Van Eyck; et, pendant sa jeunesse, les deux grands peintres ne formaient pas d'élèves, ne communiquaient leur secret à personne. Il peut donc très-bien avoir perfectionné son talent sous la direction du plus jeune, quand il avait obtenu lui-même le droit d'enseigner. Cette date de 1432 correspond justement à l'époque où le maître célèbre, étant devenu vieux, prit enfin la résolution de divulguer sa méthode. Un homme déjà instruit comme l'était Rogier van der Weyden, n'ayant plus besoin que d'améliorer sa manière, dut profiter vite, en écoutant la parole sérieuse et naïve d'un chef d'atelier si habile, en examinant son travail. Plus d'une fois sans doute il l'accompagna hors de la ville, sur ces plaines couvertes de lin aux fleurs d'azur, de pavots écarlates et de basses sapinières, qui rendent une faible harmonie dès que le vent les agite. Les peintres brugeois ont dû se mettre sans cesse en rapport avec la nature. Ils en connaissent si bien tous les aspects, en expriment si bien la grâce et la magie, qu'on ne peut douter de leur amour fervent pour elle. L'artiste et le poète ont des goûts solitaires; les distractions communes, les plaisirs, les sentiments grossiers de la foule blessent leur âme délicate et chassent loin d'eux l'inspiration. Leur talent est comme une voix douce que le moindre bruit noie ou déroute. L'école de Bruges était éminemment poétique et s'adonnait au paysage : par affection comme par nécessité, elle chercha les spectacles rustiques et s'enivra des émanations pénétrantes, qui sont, pour ainsi dire, l'âme de la campagne. Nous ver-

1. Les voici textuellement reproduites :

« Rougelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son appresure le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt six, et fu son maistre maistre Robert Campin paintre; lequel Rogelet a parfaict son appresure deuement avec sondict maistre. »

« Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à la francise du mestier des paintres le premier jour d'aout, l'an dessusdit (1432). »

rons quels heureux effets produisirent sur l'imagination de Van der Weyden ces agrestes études [1].

En 1401, lorsqu'il venait de débuter sur ce théâtre du monde où l'on joue parfois de si tristes pièces, Bruxelles, la grande commune brabançonne, entreprenait son magnifique hôtel de ville; pendant que les assises montaient l'une sur l'autre, que la colonnade rangeait ses piliers gothiques et dessinait la courbe de ses ogives, que les tourelles se plaçaient à leur poste et que les balustrades bordaient les galeries, notre artiste, comme on l'a vu, jetait les bases de sa gloire, construisait l'édifice de son propre mérite. Le développement de ses facultés et celui du palais communal semblaient marcher de front : l'amour du beau emportait son âme dans le ciel mystique de l'art, tandis que la flèche dressait dans les airs son élégant chef-d'œuvre. Rogier devait bientôt orner de ses plus belles compositions la grande salle, dite *Chambre d'Or*.

En effet, la ville ayant besoin d'un peintre officiel, Van der Weyden obtint la préférence. A quelle époque? On ne le sait pas précisément, mais ce fut avant 1436, comme le prouve un acte dont nous parlerons tout à l'heure. Les conditions que lui offrit la régence nous sont connues. Le traitement annuel de ceux qui exercaient une fonction publique ou municipale, en Brabant, se composait alors d'une quantité plus ou moins grande d'étoffe, dans laquelle ils faisaient tailler leurs vêtements de cérémonie. Van der Weyden recevait chaque année un *tiers* de drap, terme qui désignait probablement le tiers d'une pièce; les maîtres ouvriers, dirigeant la maçonnerie, la menuiserie et les différents travaux, en recevaient un *quart*, c'est-à-dire un nombre d'aunes moins considérable. Ceux-ci portaient leur manteau sur l'épaule gauche, le peintre en couvrait son épaule droite. L'étoffe qu'on leur partageait sans distinction ne valait pas celle que l'on donnait aux magistrats, au changeur, à l'avocat, au pensionnaire, au médecin, au chirurgien, aux secrétaires et

1. Les tableaux de cet artiste que possède Berlin ont pour fond d'admirables paysages.

Une note trouvée dans un registre de la Chambre des comptes, à Bruxelles (nº 21,802), a donné lieu de croire que notre peintre avait été reçu franc-maître avant 1427 : il s'agit d'un travail exécuté à Gand, cette année-là, par le Conseil de Flandre :

« *Item* à Rogier le pointre, pour avoir fait trois escuchons de pointure, l'un armoyez des armes de l'empereur, l'autre des armes de Monseigneur le duc, et le tiers aux armes de Flandres, lesquelz ont mis oudit siége en ordre; valent : XII S. »

On a voulu appliquer cette note à Van der Weyden; mais *Rogier* n'est qu'un prénom; une foule d'individus le portaient dans les Pays-Bas au xvᵉ siècle, et l'on ne peut y joindre arbitrairement un nom de famille sans être autorisé par une indication accessoire. Or, l'article n'en renferme aucune, et la besogne insignifiante dont il parle ne peut fournir la moindre lumière.

aux clercs ou greffiers de la ville [1]. Leurs professions, réclamant l'étude du latin, étaient jugées plus nobles, plus méritoires; les artistes figuraient parmi les manœuvres. Et de fait, il y a toujours un peu de l'ouvrier en eux, jusque dans leurs mœurs, leur esprit et leurs habitudes : la puissance du talent les élève et transforme, pour ainsi dire, leurs occupations; mais la plupart, n'ayant pas reçu le baptême du génie, demeurent des hommes de métier, qui façonnent la pierre ou manipulent des couleurs.

Cependant les bourgeois de Bruxelles, voyant que l'édifice de la grande place leur coûtait des sommes très-fortes, sentirent la nécessité de restreindre leurs dépenses et de faire des économies. On statua, le 2 mai 1436, qu'après la mort de *maître Rogier, peintre à gage de la ville,* celle-ci n'aurait plus d'artiste officiel. Peut-être aussi le conseil jugea-t-il, et avec raison, qu'un si habile artiste suffirait pour exécuter toutes les peintures dont on voulait orner l'hôtel de ville, que ses fonctions, par suite, deviendraient une sinécure, non-seulement lorsqu'il terminerait sa carrière, mais de son vivant même, si la grande ennemie l'épargnait longtemps.

C'est donc entre la date de 1432 et celle de 1436 que Van der Weyden termina, dans l'atelier de Jean Van Eyck, son éducation d'artiste, comme dans une école supérieure [2]. Ici nous devons faire intervenir ses tableaux pour éclairer sa biographie.

L'église Saint-Pierre, à Louvain, possède une œuvre authentique de son pinceau. Dans le manuscrit de Molanus, retrouvé en 1855 [3], on lit cette phrase : « *Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer.* » (Maître Rogier, bourgeois et peintre de Louvain, a exécuté pour l'église Saint-Pierre, à Louvain, l'autel Edelheer.) Par une coïncidence remarquable et très-heureuse, ce tableau, qui existe encore et n'a jamais quitté le monument où il fut placé, il y a 423 ans, porte au revers l'inscription suivante :

Dese tafel heeft vereert hern Willem Edelheer
En Alyt syn werdinne int iaer ons Hern MCCCC
En XLIII.

1. Ordonnance de 1440 environ, citée par M. Wauters dans sa brochure sur Van der Weyden. (Bruxelles, 1856.)

2. A la réputation, renom et vertu de ces deux frères (les Van Eyck) succéda Roger van der Weiden de Bruxelles; lequel, entre autres œuvres, fit les quatre tableaux d'admirable facture, etc. *Guichardin,* p. 150.

3. *Historiæ Lovaniensium libri XIV.* M. Edward van Even en a extrait tous les passages qui concernent l'histoire des arts. Voyez sa brochure flamande, accompagnée des textes (1858).

Ce qui veut dire : « Ce retable a été donné par sire Guillaume Edelheer et Adélaïde, son épouse, en l'an du Seigneur 1443. »

Voilà donc une œuvre qui peut faire autorité, qui offre à la critique un point d'appui solide. Van der Weyden en est incontestablement l'auteur. Examinons-la comme elle le mérite.

Le panneau central figure la Descente de croix. Le divin cadavre est porté par trois hommes, dont deux soutiennent le corps, pendant que leur compagnon, grimpé sur une échelle, allége le poids en étreignant le bras gauche du martyr. Saint Jean et Marie Salomé soutiennent la Vierge, qui a perdu connaissance. Placée derrière ce groupe, une sainte femme essuie ses pleurs avec un mouchoir. De l'autre côté, à droite, Joseph d'Arimathie porte un vase de parfums, et Madeleine se tord les bras dans l'attitude la plus bizarre. C'est une grande dégingandée, au type étrange, accoutrée d'une manière fantastique, surchargée de volumineuses étoffes et grimpée sur deux jambes interminables. Si singulière qu'elle paraisse, ou l'artiste la trouvait belle, ou un motif inconnu lui avait fait prendre en affection cette géante disproportionnée. Tant qu'il garda sa première manière, il ne dessina pas autrement la célèbre pécheresse, et elle équivaut pour lui à une signature. Il y a beaucoup d'émotion, beaucoup d'effet dramatique dans ce tableau, qui ne rappelle en aucune manière le tranquille esprit de Jean van Eyck. Il est peint sur un fond d'or, imitant une muraille avec corniche et encadrements gothiques à jour. Un fond d'or en 1443, lorsque Hubert van Eyck lui-même y avait déjà renoncé, avait substitué de magnifiques intérieurs ou la poésie des sites champêtres à la splendeur inintelligente du métal! Les costumes lourds, disgracieux, dépassent en mauvais goût, et aussi par la surabondance de leurs étoffes, les draperies les plus gauches que Jean ait pu faire. L'œuvre est exécutée avec conscience, mais d'une main rude et inhabile. Chose extraordinaire! la couleur même, d'un ton sombre et d'un aspect fruste, n'a pas la moindre analogie avec celle du fameux Limbourgeois. L'exécution est inférieure de tout point à la facture de ce dernier. On dirait, pour m'exprimer sans détour, que l'auteur appartenait à une école provinciale quelque peu attardée.

Les volets offrent le même caractère. On voit sur l'aile gauche le donateur sous la protection de saint Jacques, pauvre immortel au visage triste et souffrant, puis ses deux fils, tous rudement peints, mais ayant un air de vérité. Sur l'aile droite sont agenouillées la femme de Guillaume Edelheer et ses deux filles, traitées avec plus de soin, comme l'exigeait leur nature plus délicate. Ce sont trois bons portraits, où les chairs toutefois n'ont pas une quantité suffisante de détails. Sainte Alice, la

patronne de la mère, qu'elle domine de son buste, ne laisse pas d'être une jolie femme. C'est au dos de ce volet qu'on lit l'inscription. Les personnages des ailes sont exécutés sur fond d'or, comme ceux du panneau central.

La vigueur tragique de la composition qui anime le morceau du milieu parut sans doute nouvelle et lui fit obtenir un succès de vogue, car l'auteur l'a plusieurs fois reproduite; et il ne l'a ainsi répétée, selon toute vraisemblance, que parce qu'on la lui demandait. Les peintres, à cette époque, travaillaient toujours comme des hommes de métier, pour satisfaire les chalands et pour un gain stipulé d'avance. La scène de Louvain est donc exactement retracée à Madrid, sur un panneau du Musée royal. La variante espagnole décorait jadis un autre monument de la même commune brabançonne, l'église qu'on appelait *Notre-Dame hors des murs*, église bâtie en 1373. Marie de Hongrie trouva ce tableau si bien exécuté, que pour l'obtenir elle n'épargna ni l'or ni les prières. Elle offrit en échange des orgues valant cinq cents florins [1] et une copie du tableau, que Michel Coxie devait faire. Se laissant toucher, la fabrique livra le tableau à la princesse. Plus tard, l'original fut expédié en Espagne : une tempête assaillit le vaisseau qui le portait et le couvrit de ses lames mugissantes : on devait croire le morceau perdu. Mais comme on l'avait emballé avec soin, la caisse où il voyageait flotta sur les vagues, qui semblèrent en comprendre la mission et la respectèrent : quand la brise poussa le coffre vers la grève, la peinture n'avait essuyé que de faibles dommages [2]. Elle est plus grande, d'une meilleure exécution et d'un travail plus fini que le tableau de Louvain, mais on y observe les mêmes défauts. Marie et saint Jean, par exemple, sont emmaillottés dans des costumes énormes, qui leur rendraient tout mouvement presque impossible. Le tableau est sur un fond d'or imitant une muraille. La sacristie de l'église de l'Escurial possède une image identique, que Passavant juge même plus belle. Ce sujet, avec sa disposition particulière, devint une espèce de tradition de famille : on retrouve le motif et les données de la mise en œuvre sur un panneau du musée de Berlin, qui porte la date de 1488 et ne peut avoir été exécuté que par Pierre Van der Weyden, fils de Rogier.

L'étrange Madeleine dont nous avons donné la description sert de monogramme à un tableau qui orne la galerie de Dresde, où on le tient en grand honneur. Il représente le Sauveur crucifié.

1. Molanus.
2. Karel van Mander, t. Ier, p. 50

Voici les notes que j'ai prises devant la peinture même et que je reproduis sans modifications.

Le Christ est d'une longueur énorme, tout à fait disproportionnée. Les autres personnages sont aussi très-grands, et, s'ils se tenaient droits, sembleraient des colosses, ayant le buste perché sur des cuisses et des jambes qui dépassent de beaucoup les dimensions habituelles.

Les vêtements étonnent de leur ampleur outrée : ils drapent moins les personnages qu'ils ne les surchargent. Si les femmes essayaient de marcher, des aunes d'étoffe traîneraient derrière elles.

Un profond sentiment dramatique anime, passionne les figures, les gestes, les attitudes. Il atteint son plus haut degré dans la pose difficile, contournée, singulière, de Madeleine : elle éprouve une douleur effroyable, qui arrive presque aux attaques de nerfs; aussi ses bras se tordent comme à l'approche d'une crise. La Vierge s'abîme dans sa désolation. Le disciple chéri, également très-ému, contient ses larmes avec peine. Il y a sur le visage du Messie comme un reste de souffrance, dominé par l'expression du repos qui succède à de violentes épreuves. Elle est enfin arrivée cette mort désirable, qui termine les fatigantes agitations de la vie ! Dans le firmament, à mi-corps du Rédempteur, un arc-en-ciel déploie son radieux symbole, annonçant que les promesses de Jésus s'accompliront. L'herbe a les teintes jaunes, les arbres ont l'aspect qui caractérisent ceux de Memlinc. Dans le gazon, au premier plan, une tête de mort, comme sur les Descentes de croix que nous venons d'analyser. Le fond d'or a disparu, circonstance d'où l'on peut induire que le tableau est d'une époque plus récente [1]. Mais là encore l'influence de Jean van Eyck ne se trahit par aucun signe manifeste. Le panneau étant très-petit, la couleur a été appliquée avec soin, avec délicatesse; elle n'a pas cependant les tons qu'affectionnait l'inventeur de la peinture à l'huile. On ne retrouve d'ailleurs dans ce morceau ni sa manière de concevoir ni son genre d'exécution.

Le style des Van Eyck se montre pour la première fois sur une page de Van der Weyden, que signe et légalise en quelque sorte la courtisane repentie avec ses formes hétéroclites. Cette page est le fameux tableau d'Anvers où l'artiste a figuré les *Sept Sacrements*. Nous le décrirons et le jugerons plus loin. Il nous suffit, pour le moment, de constater que les personnages des petites scènes et le temple magnifique où elles ont lieu rappellent tout à fait la manière des créateurs de l'art septentrional.

1. Un soulier de la Vierge, qu'on aperçoit, est à la poulaine.

Leur goût, leur facture, leur soin minutieux, règnent sans partage dans les trois retables du musée de Berlin; le premier, que possédait jadis la Chartreuse de Miraflorès; le second, commandé par Pierre Bladelin pour l'église de Middelbourg; le troisième, qui a une frappante analogie avec les deux autres. Le talent du maître nous y apparaît calme, transformé, plus doux, plus fin, plus poétique; le dessin a perdu sa fougue, les gestes leur véhémence; et à l'exécution tranquille des personnages se mêlent un goût de la nature, une habileté pour reproduire soit les objets et les sites champêtres, soit l'intérieur et l'ameublement des édifices, que Memlinc a égalés, mais non surpassés. On y remarque déjà les gazons couleur olive, les pelouses dorées par l'automne, qui veloutent les plaines et les collines sur les tableaux du dernier peintre.

Comme un grand nombre d'artistes, Rogier Van der Weyden me semble donc avoir eu deux manières. Il garda longtemps son premier style, que Jean van Eyck ne lui avait certainement pas enseigné, qui avait une physionomie singulière, attardée, provinciale. Le pape Martin V, mort en 1431, n'a donc jamais pu offrir à don Juan, deuxième du nom, roi de Castille, le retable possédé pendant longtemps par la Chartreuse de Miraflorès. La seconde manière du peintre y est complète, la pratique de la peinture à l'huile dans toute sa perfection. Après avoir exécuté ce triptyque, Van der Weyden n'aurait pas subi une déchéance, remonté le cours de son talent pour l'amoindrir, pour retourner vers l'inexpérience de ses débuts. Antonio Conca, en rapportant ce fait, s'exprime d'ailleurs de la façon la plus vague, à une époque où l'on serait en droit de suspecter même l'affirmation la plus positive. « Ce fut un don que lui offrit le pape Martin V, dit-il, *suivant ce que l'on raconte* [1]. »

Pour le retable de Beaune, dont on a voulu faire honneur à Van der Weyden, il n'a aucun rapport avec sa manière. Il la dépasse comme le génie dépasse le talent : la main puissante des Van Eyck l'a marqué de leur empreinte, y a tracé leur nom en lumineux caractères.

Les peintures de Van der Weyden, la marche suivie par son talent confirment donc les témoignages trouvés à Tournai. Comme un homme qui avait longtemps pratiqué la détrempe, il n'en perdit jamais le goût et l'habitude. On employait alors la gomme et le blanc d'œuf pour historier de grandes toiles, que l'on suspendait en guise de tapisseries dans les appartements. On estimait beaucoup ce genre de travail, qui exigeait une habileté peu commune, puisque, les proportions étant plus fortes,

1. Y fue regalo que le hizo el papa Martino V, segun se cuenta. *Description topographique de l'Espagne*, t. Ier, p. 33.

les erreurs de dessin et les autres maladresses frappaient plus vite, plus sûrement les yeux. Karel van Mander eut l'occasion de voir des tentures semblables, peintes par notre artiste, que l'on admirait et regardait comme très-précieuses. Facius décrit deux tableaux de sa main, qui étaient sur toile : quoique les anciens eussent déjà recouru à cette matière, Van der Weyden paraît être le premier qui en fit usage dans les Pays-Bas pour les morceaux de chevalet. Ses grandes peintures décoratives l'y avaient préparé; des toiles libres, destinées à couvrir les murs, il devait aisément passer aux toiles tendues sur un châssis.

Les plus fameuses de ses productions ornaient, à Bruxelles, dans la maison commune, la *Chambre d'Or*, maintenant appelée Salle Gothique, où délibérait autrefois et où délibère de nos jours le conseil municipal. C'étaient quatre panneaux, subdivisés en huit compartiments, où l'on voyait figurées des scènes tragiques, destinées à inspirer la haine du crime et l'amour de la justice. De longues inscriptions, tracées en lettres d'or au bas des tableaux, sur une plinthe faisant partie du cadre, expliquaient les divers épisodes. Ces légendes nous ayant été conservées, nous allons les faire connaître.

Un homme magnifique, puissant et illustre, nommé Erkenbald (en français Archambault), rendait la justice sans acception de personnes et accueillait le pauvre aussi bien que le riche, les inconnus aussi bien que les gens de sa famille. Or, en 1222, il tomba gravement malade. Pendant qu'il était couché, il entendit dans la salle voisine un grand tumulte et plusieurs voix de femmes, qui poussaient des clameurs. Il en demanda la cause, mais chacun lui déguisa la vérité. Enfin, ayant appelé un page, il lui dit :

— Apprends-moi sans détour ce qui vient de se passer ici près, ou j'ordonne qu'on t'arrache les yeux.

— Seigneur, lui répondit l'adolescent effrayé, ce trouble est causé par le fils de ta sœur, que tout le monde considère et honore le plus après toi... il a recouru à la violence pour abuser d'une jeune fille.

L'oncle demanda de plus amples renseignements, et, le crime ayant été avéré, enjoignit de pendre sur-le-champ son neveu. Le sénéchal, n'osant ni refuser d'obéir, ni mettre à exécution la sentence, alla trouver le jeune homme, lui conseilla de fuir et de rester caché pendant quelque temps. Revenu près du malade, il lui annonça qu'il avait châtié le coupable. Au bout de cinq jours, le neveu pensa que la colère de son oncle devait être affaiblie ou éteinte : il entr'ouvrit la porte de la salle où il était couché. Le malade, l'ayant aperçu, lui parla d'un ton amical et le fit agenouiller près de son lit. Alors, le saisissant par les cheveux, il lui

plongea son poignard dans la gorge et le tua par amour de la justice [1].

Cependant la maladie du comte empira. Sentant qu'elle devenait mortelle, il manda l'évêque pour lui donner le saint viatique. Le seigneur, en se confessant, avoua tous ses péchés avec beaucoup de larmes et une grande contrition, mais garda le silence sur la mort qu'il avait donnée à son neveu quelques jours auparavant.

— Pour quel motif, lui demanda l'homme de Dieu, caches-tu le meurtre que tu as commis?

— Parce que cet homicide, répliqua le malade, n'est pas une faute à mes yeux; je n'ai donc pas besoin d'en solliciter le pardon.

— C'est cependant un crime, dit l'évêque; implore la clémence du ciel, ou l'hostie sainte n'approchera pas de tes lèvres.

— Eh bien! c'est Dieu lui-même que j'atteste, repartit le seigneur; non, je n'ai pas péché en frappant mon neveu, car je l'aimais d'une sincère affection. L'envie ou la haine n'a pas guidé ma main. Ma conscience m'a seule inspiré. Je ne crains donc pas le jugement du Très-Haut, et si tu me refuses le viatique, ô prêtre, je communierai en esprit.

L'évêque, s'obstinant à ne pas lui donner le pain mystique, abandonna la pièce; mais avant qu'il fût sorti du château, le malade le fit rappeler.

— Cherche dans ton ciboire, lui dit-il, et vois si le corps du Seigneur s'y trouve encore.

Le prélat ouvrit le Saint-Sacrement : l'hostie avait disparu.

— Elle est là, sur ma langue, reprit le comte.

Et, ouvrant la bouche, il lui montra le symbole de la Rédemption, qui était venu de lui-même confirmer ses espérances.

L'évêque jeta des cris de surprise et loua hautement la justice divine, qui mettait l'équité au-dessus de toutes les considérations humaines.

Telle était la première légende retracée par Van der Weyden, légende d'un caractère à la fois sauvage et grandiose, comme presque tous les récits des temps barbares. La seconde est animée par le même sentiment de violence héroïque.

L'empereur Trajan, qui avait un grand zèle pour la justice, quoiqu'il fût païen, venait de monter à cheval et s'apprêtait à quitter Rome pour entrer en campagne avec une armée nombreuse, lorsqu'une veuve, lui saisissant le pied, lui demanda vengeance contre le meurtrier de son fils. Le prince, d'un air plein de bonté, lui répondit :

1. Cette légende paraît être d'origine française : Césaire d'Heisterbach, qui l'écrivit le premier, en 1224, dit que le héros de l'aventure, Erkenbald de Burban, possédait le comté de Bourbon. *Burban* n'est peut-être qu'une altération du dernier mot.

— Tu vois que je pars pour la guerre : je te donnerai satisfaction à mon retour.

— Mais si tu ne reviens point? lui demanda la mère affligée.

— Mon successeur examinera la cause et punira le coupable.

— Pourquoi ces délais? reprit la veuve. Comme souverain, tu me dois la justice; fais ton devoir, et ne laisse pas un autre payer ta dette. Agis de manière que tes actions te profitent : obtiens toi-même la récompense due aux princes équitables, et ne permets pas que ton successeur la recueille.

Ému de ces instances passionnées, le maître du monde descendit de cheval et suspendit la marche de ses troupes jusqu'à ce qu'il eût terminé cette affaire. L'accusé parut devant lui. Comme il avait réellement assassiné le fils de la veuve, l'empereur lui fit trancher la tête. Il partit alors, et, après avoir remporté de grandes victoires sur les Perses, revint au bord du Tibre, où il ne tarda point à mourir. On lui éleva une magnifique sépulture au forum dit de Trajan, une colonne haute de cent quarante pieds; ses restes y furent ensevelis dans un cercueil en or.

Depuis plus de 450 ans il avait terminé son règne, lorsque le saint pape Grégoire Ier monta sur le trône pontifical. Un jour qu'il passait près de la colonne de Trajan, il se rappela son amour de la justice et déplora dans son cœur l'inutilité de ses vertus, la connaissance du vrai Dieu n'ayant pas sanctifié ses bonnes actions. Aussitôt il se rendit à la basilique de Saint-Pierre et se prosterna, plein de tristesse, devant la face du Seigneur. En songeant qu'un prince si équitable, un homme si bon n'obtiendrait jamais la félicité des élus, il versa des larmes abondantes. Bientôt même il implora la clémence divine en faveur du généreux païen.

— Dieu de miséricorde, Dieu de charité, pardonne-lui son erreur involontaire! Il aimait le bien, il a toujours pratiqué la justice et méritait de te connaître. Ne l'exclus pas à jamais de ta présence.

Une voix mystérieuse, qui semblait descendre des voûtes, fit cette réponse :

— Tes vœux sont exaucés; j'absous Trajan, quoique infidèle; mais, à l'avenir, ne me sollicite plus pour un damné.

Quand le pape eut assuré le bonheur éternel de Trajan, il fit rechercher son corps : on le trouva réduit en poussière, à l'exception de la langue, qui, n'ayant jamais prononcé que des paroles de justice, était demeurée intacte.

Ces huit motifs, comme on le sait déjà, étaient peints sur quatre panneaux, subdivisés par des colonnettes. On y voyait d'abord la jeune

fille se plaignant de l'outrage qu'elle a subi, l'oncle punissant le crime de son neveu, l'évêque lui refusant le viatique et ce même évêque rappelé près du malade, qui lui montre l'hostie dans sa bouche. Les autres compartiments figuraient la veuve arrêtant l'empereur, le prince faisant mettre à mort le coupable, puis le souverain pontife en prière, et, pour terminer, des diacres lui offrant la tête de Trajan, dont la langue est restée incorruptible.

Ces épisodes traités d'une manière supérieure comptèrent longtemps parmi les objets les plus curieux de Bruxelles : tous les voyageurs et amateurs s'empressaient de les aller voir. Albert Dürer les trouva si admirables, qu'il nomma l'auteur un grand peintre[1]. Le poëte Lampsonius, pendant qu'il s'occupait des actes relatifs à la Pacification de Bruxelles (1577), ne pouvait en détourner ses yeux, et un jour il s'écria : « O maître Rogier, quel homme étiez-vous[2] ! » A la fin du dix-septième siècle, l'hôtel de ville les possédait encore, ainsi que l'attestent les relations des voyageurs[3]. Félibien les mentionne, en 1690, comme des œuvres que le temps a respectées[4]. Le bombardement de 1695 ayant incendié le palais communal, ils périrent vraisemblablement au milieu des flammes.

On a cru que trois tapisseries possédées par la cathédrale de Berne, qui servent à orner le chœur, les jours de grandes solennités, reproduisaient ces compositions fameuses ; les sujets en sont les mêmes, et au bas des tentures on lit les inscriptions que portaient autrefois les panneaux de Bruxelles, que Sweertius et Don Estrella nous ont conservées[5]. Les tableaux à l'aiguille passent pour avoir été trouvés sur le champ de ba-

1. « J'ai vu à Bruxelles, dans l'hôtel de ville, dans la Chambre d'Or, les quatre sujets que le grand maître Rogier a peints. » *Reliquien von Albrecht Dürer*, p. 88.

2. Karel van Mander.

3. Le P. Bergeron, *Itinéraire germanico-belgique*. — *Journal des voyages de Monconys*, t. II, p. 57. (Lyon, 1665, in-4.)

4. « Il se nommait Roger Vanderwyde, et a peint dans l'hôtel de ville de Bruxelles plusieurs tableaux, où il a représenté des exemples de justice les plus mémorables que l'histoire a pu fournir, entre lesquels il y en a un qui a grand cours en Flandre. » Et Félibien, chose rare pour un auteur du XVIIe siècle, conte la légende d'Erkenbald, puis il ajoute : « Cette histoire est représentée par ce Vanderwyde, qui a fait voir dans les figures des expressions qui surpassent tout ce que les autres peintres ont jamais fait de plus beau. » (*Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres*, t. Ier, p. 579 et 580, seconde édition.) Les célèbres images n'étaient donc pas détruites quand Félibien écrivait ces lignes.

5. *El felicissimo viage del muy alto principe don Phelippe*, p. 91 v° à 94 r°. (Anvers, 1552.)

taille, après les sanglantes victoires de Granson et de Morat. Mais toutes ces présomptions se dissipent comme une fumée devant les broderies, ou même devant les *fac-simile*, dont M. Achille Jubinal nous atteste la ressemblance exacte [1]. L'administration des Beaux-Arts, en Belgique, ayant poussé le zèle jusqu'à les faire photographier, on a un moyen de contrôle plus positif encore. Premièrement, il n'y a que trois tapisseries, et il devait y en avoir quatre. A gauche, on plaçait la légende d'Erkenbald, succinctement figurée dans ses deux scènes principales, le neveu mis à mort et l'oncle montrant au prélat l'hostie échappée du ciboire. Dans le milieu, comme un panneau central, se déployait la tenture qui retrace la veuve suppliante et le châtiment du meurtrier de son fils. Les deux autres épisodes relatifs à Trajan occupent la dernière broderie, subdivisée par une colonnette fictive, comme la première : elle imitait une aile droite. Les inscriptions, étant reproduites intégralement, prouvent que les trois tentures forment un ensemble complet. Or, il y avait quatre morceaux à Bruxelles ; donc les légendes y étaient différemment composées. Ce qui achève la démonstration, ce qui rend manifeste que les peintures de Rogier n'ont pas servi de modèle pour les tapisseries de Berne, c'est l'imperfection, la grossièreté même du dessin. Nul trait, nulle qualité, n'y rappellent le talent et la manière de Van der Weyden. Dans l'histoire apocryphe de l'empereur, la moins mal figurée, les types sont lourds, les attitudes gauches, les gestes empruntés; les chevaux ressemblent à des animaux de bois ou de carton. La légende d'Erkenbald, qui paraît d'une autre main, est tout à fait pitoyable : elle reporte l'imagination vers les débuts de l'art. Les visages grimaçants, les poses, les mouvements, l'expression, tout est comique, tout est digne des enseignes qu'on étale dans les foires. Aucun fragment de ces tapisseries ne donne, même par approximation, l'idée d'une œuvre supérieure ; encore bien moins pourraient-elles faire comprendre l'admiration que témoignèrent des juges comme Lampsonius et Albert Dürer. Plus on les regarde, plus elles semblent défectueuses. Trajan porte un chapeau à rebords, enchâssé dans une couronne voûtée comme une mitre, coiffure bizarre et grotesque [2]. Les personnages ont

1. « Non-seulement M. de Sultzer, Von Arx, Durheim et Bergner reproduisirent scrupuleusement les tapisseries du Téméraire, mais encore ils en saisirent l'esprit et s'identifièrent, pour ainsi dire, avec la pensée naïve et pleine de simplicité qui animait les artistes du XVe siècle. Je ne crains donc pas d'affirmer que nos planches reproduisent leurs modèles avec la plus parfaite identité. » (*Les anciennes tapisseries historiées*. Paris, 2 vol. 1838.)

2. « Les couleurs, dit M. Jubinal, sont parfaitement conservées. » Les contours et les linéaments intérieurs le sont donc aussi.

pour chaussure des poulaines à pointes énormes et prolongées. Enfin sur la grande tapisserie, au milieu de la bordure supérieure, on voit un large écusson, où se trouve dessinée en noir l'aigle autrichienne, sinistre oiseau qui peut rendre douteux que des mains flamandes aient exécuté le travail.

Ces deux légendes dramatiques ayant, du reste, obtenu un succès général au quinzième siècle, on les a bien des fois mises en scène pendant cette période et les premières années du siècle suivant. Le musée de la porte de Hall, à Bruxelles, renferme notamment une autre tapisserie, exécutée d'après les dessins d'un peintre obscur, nommé Jean van Roome ou Jean de Bruxelles, qui retrace l'aventure d'Erkenbald. C'est une œuvre seulement médiocre, c'est à dire moins mauvaise que les tentures de Berne[1].

En 1444, Van der Weyden acheta dans la rue actuelle de l'Empereur, autrefois rue des Carrières, une habitation avec une grande porte, et une partie de la petite maison contiguë, formant le coin de la rue dite Montagne de la Cour. Il la garda tout le reste de sa vie, et ses héritiers y demeurèrent après sa mort. Un acte de 1449, qui indique son domicile, parle de lui comme étant le *portraiteur* de la ville de Bruxelles[2].

Pendant l'année 1446, Rogier peignit pour le couvent des Carmes, à Bruxelles, un panneau où l'on voyait Marie et l'enfant Jésus, sur la tête duquel deux anges tenaient suspendue une couronne formée d'étoiles ; un des vantaux offrait quelques cénobites du monastère ; l'autre, un chevalier qu'entourait sa famille. Cette belle pièce fut endommagée par les calvinistes, en 1581, et restaurée en 1593[3].

En 1450, année de jubilé, le disciple des Van Eyck était à Rome ;

1. Elle est divisée en trois compartiments, au moyen de colonnettes fictives. Tout le premier plan et tout le bas de l'image sont occupés par la dernière scène de la légende. Couché dans son lit, le justicier inflexible tient l'hostie entre ses dents et se tourne vers le prélat stupéfait pour la lui montrer. Au-dessus, en perspective, sont brodés plusieurs groupes : d'abord, à gauche, le neveu qui parle avec la jeune fille et tâche de la séduire, puis ce brutal amoureux la prenant de force ; à droite, la jouvencelle se plaignant à la mère du ravisseur, puis au malade, qui punit de mort le criminel. Cette œuvre fut tissée pour la confrérie du Saint-Sacrement, instituée à l'église Saint-Pierre de Louvain, et ornait jadis son autel dans la collégiale. Les vêtements sont ceux qu'on portait au début du XVIe siècle. L'esquisse ou donnée première fut payée à Jean van Brussel en 1513.

2. « Achter s'Cantersteen, tusschen de goeden tertyd toebehoorende meester Rogieren van der Weyden, portrateur der stad van Brussel. 1449. *Archives de la cour censale de la châtellenie de Bruxelles*, reg. n° 1.

3. Sanderus : *Chorographia sacra Brabantiæ*, t. III, p. 293.

il contempla dans l'église Saint-Jean de Latran une œuvre fort belle, qui retraçait l'histoire du patron de la basilique. Elle était couronnée par les statues de cinq prophètes, si bien peintes qu'elles semblaient réellement de marbre. Le voyageur demanda le nom de l'artiste ; quand on lui eut dit que le travail était de Gentile da Fabriano, il le combla de louanges et l'éleva au dessus de tous les maîtres italiens [1]. Avant cette époque, ses propres tableaux avaient déjà franchi les Alpes. En 1449, Cyriaque d'Ancône avait admiré, chez le marquis Lionel d'Este, un Christ descendu de croix peint par lui. Ses ouvrages ne devaient même pas être rares dans la péninsule italienne, car on imitait déjà sa manière, sans qu'il eût visité le pays et donné par sa présence un nouvel éclat à sa gloire. Un habile Siennois, Angelo Parrasio, l'avait pris de loin pour guide et pour étoile polaire : Cyriaque vit chez le prince Lionel, à la date mentionnée tout à l'heure, ce disciple qui ne connaissait pas son maître. Il figura les neuf Muses dans le palais Belfiore, près de Ferrare, comme nous l'avons dit, en copiant le style de Jean van Eyck et de son élève préféré. On admirait dans les appartements du prince de Ferrare un triptyque célèbre dû à Rogier van der Weyden : Un des vantaux, dit Facius, représentait Adam et Ève, tout nus, chassés de l'Eden par un ange et d'une beauté extraordinaire ; l'autre figurait le donateur agenouillé [2] ; le panneau du milieu montrait le Sauveur descendu de croix, la fille de David, Madeleine et saint Joseph, dont la douleur, dont le visage baigné de larmes, paraissaient vrais comme la nature. Alphonse le Magnanime possédait du même artiste plusieurs tableaux peints *sur toile :* l'un exposait à la vue Marie consternée par l'emprisonnement du Fils de l'homme, qu'on venait de lui annoncer ; ses larmes coulaient en abondance, mais la noble femme, dans sa désolation même, conservait toute sa dignité. C'était un chef-d'œuvre. Les autres figuraient les outrages, les souffrances mortelles, que les Hébreux ont infligés au Christ : sur ces compositions très-variées, la différence des sentiments et des caractères se trouvait on ne peut mieux rendue [3]. — Peut-être Van der Weyden avait-il exécuté, pendant son voyage au delà des Alpes, quel-

1. De hoc viro ferunt, quum Rogierus Gallicus, insignis Pictor, de quo post dicemus, Jubilæi anno in ipsum Joannis Baptistæ templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operis captum, auctore requisito, eum multa laude cumulatum cæteris Italicis pictoribus anteposuisse. *Facius,* p. 45.

2. *Regulus quidam supplex.* Je ne sais comment traduire en flamand ce nom latin de *Regulus;* peut-être signifie-t-il Roger. Il importe de rappeler ici que l'ouvrage de Facius fut écrit en 1454 et 1455.

3. *De Viris illustribus,* p. 48 et 49.

ques-uns des morceaux que nous venons de décrire d'après Facius. Temps regrettable, où les artistes flamands n'allaient point en Italie demander des conseils et chercher des guides, mais recueillir des hommages et faire briller leur adresse! Lorsqu'ils en rapportaient quelques souvenirs, ce n'étaient point des pastiches, des habitudes serviles d'imitation ; libres et fiers, ils ne voulaient de maîtresse que la nature et ne butinaient que dans son large empire.

Après le retour de Van der Weyden, le chevalier Pierre Bladelin le pria de lui peindre un tableau pour l'église de Middelbourg en Flandre. Il faut savoir que ce curieux personnage s'était mis dans la tête de bâtir une ville à lui tout seul, ou du moins avec l'aide de sa femme, qui partageait sa résolution. Membre d'une famille noble et puissante des environs de Furnes, il avait d'assez grandes richesses, mais n'occupait pas une de ces positions féodales qui lui eussent assuré des droits étendus et facilité l'entreprise. Sa femme Marguerite appartenait à une illustre maison de Bruges, dont plusieurs individus avaient exercé de hautes fonctions dans l'Église et la Magistrature, ou fait preuve d'habileté dans les tournois que donnaient les ducs de Bourgogne. En 1444, au moment où un calme profond augmentait le bien-être et favorisait l'industrie des Pays-Bas, pendant que les seigneurs déployaient leur luxe à la cour, se divertissaient aux jeux guerriers des passes d'armes, ou fondaient çà et là des couvents pour obtenir la rémission de leurs fautes, les deux époux Bladelin conçurent un projet qui devait éclipser tous les leurs et les environner d'une gloire plus durable que leur faste. Un citoyen de Bruges, Colard Fevers ou Lefèvre, qui était marié à la sœur de Pierre, possédait alors une ferme et des terres considérables, situées entre la ville autrefois maritime d'Ardembourg et la commune de Moerkerke. Il les avait achetées, depuis quatre ans, à l'abbaye de Middelbourg, en Zélande, qui avait reçu l'autorisation de les aliéner par un diplôme imprimé dans la collection de Miræus. Bladelin les acquit de son beau-frère, sollicita et obtint du bon duc Philippe la permission de réaliser son plan, et fit aussitôt les préparatifs nécessaires. Il décida que la commune future porterait le nom de Middelbourg, en souvenir de la maison religieuse qui avait longtemps possédé l'humide terrain où allaient bientôt s'élever, comme par enchantement, ses pignons gothiques et ses murs crénelés.

Ce n'était pas là certes un faible projet; bâtir sur un emplacement aussi peu favorable des courtines, des demeures, une église, une ville entière, cela exigeait une ferme résolution, de grands travaux et d'énormes dépenses. Mais le chevalier prit si bien ses mesures, que la

cité fabuleuse parut sortir magiquement du sol. Les maisons s'alignaient, les rues se formaient, les places se dessinaient, les murs d'enceinte montaient au milieu des airs, les fossés ouvraient leur lit de jour en jour plus profond, et le château du seigneur dominait tous les édifices naissants. L'église consacrée aux apôtres saint Pierre et saint Paul croissait avec rapidité, brodait ses fenêtres ogivales et dressait peu à peu vers les nuages ses pyramides transparentes. Middelbourg était d'avance érigée en fief par le duc de Bourgogne ; Bladelin le pria de lui octroyer aussi une foire franche, qui durerait chaque année douze jours. Philippe écouta sa demande avec bienveillance et ne la repoussa point, mais borna la durée de la foire à six jours. L'acte existe encore : il est daté du mois de mars 1464. Ainsi vingt ans de courage et de sacrifices avaient été nécessaires pour bâtir la nouvelle cité. Il paraît que l'on continua de travailler à l'église pendant six ans, chose peu étonnante quand on songe aux longs efforts, aux siècles de patience que réclamaient les cathédrales ! Mais bien avant que les pieuses flèches eussent aiguisé leur pointe, le seigneur de Middelbourg avait cherché un artiste qui ornât le maître-autel. Les deux Van Eyck étaient morts, Rogier van der Weyden avait hérité de leur gloire ; il le chargea de compléter le monument. L'habile maître peignit un retable, où l'on voit sur le panneau central le Christ enfant adoré par sa mère, par saint Joseph, par Pierre Bladelin et par trois anges, puis, dans le lointain, l'Annonciation aux bergers ; sur l'aile droite, les rois légendaires apercevant au milieu de l'étoile qui les guide le Dieu nouveau-né ; sur l'aile gauche, la Vierge apparaissant à l'empereur Auguste, habillé comme un duc de Bourgogne.

Le chevalier Bladelin, malgré son beau costume en velours noir, bordé de fourrure, désappointe le spectateur. On aimerait à voir quelque chose de noble, de fier et de poétique dans le visage, dans le maintien, dans l'expression d'un homme qui avait conçu un projet si hardi et fut assez persévérant pour l'exécuter. Sa longue figure osseuse, où pyramide un nez ordinaire, flanqué de gros yeux logés dans des orbites profondes, ne répond nullement à cette image idéale. Sa bouche aux lèvres épaisses trahit un goût prononcé pour les plaisirs des sens. Mais son oreille, placée juste à l'extrémité du profil, dénote des tendances contraires. Bladelin a les cheveux taillés à la malcontent, c'est-à-dire en ligne droite autour de la tête, mode affreuse du xve siècle que les artistes n'ont pas craint de reproduire, mais qui, bien évidemment, dépare leurs tableaux ou, du moins, leurs personnages. Le crâne est long, proéminent, les tempes sont enfoncées, les pommettes saillantes, la mâchoire forte. Le constructeur opiniâtre a donc

le type d'un homme d'action, laborieux, entreprenant et décidé. Mais aucun indice ne révèle sa forte imagination, ni dans ses traits, ni dans sa tournure.

Les autres personnages, ou, pour mieux dire, le retable entier, que possède actuellement le musée de Berlin, mérite toute notre attention. La mère du Christ, agenouillée devant son fils et habillée d'une tunique blanche nuancée de teintes bleuâtres, porte en outre sous sa tunique une robe lilas foncé, et par-dessus sa tunique un manteau bleu qui lui couvre une épaule et tombe de là sur le bas du corps en draperies surabondantes. Elle appuie ses mains l'une contre l'autre par le bout des doigts. Ses beaux cheveux roux flottent autour de ses épaules; son visage, son attitude, n'expriment que la piété, la douceur, le recueillement. Trois petits anges adorent aussi le nouveau-né. Saint Joseph, tenant à la main une chandelle, n'a pas un type où rayonne l'intelligence. Ses gros yeux, enfoncés dans de profondes orbites, son menton saillant, sa laide bouche, où la lèvre inférieure dépasse la lèvre supérieure, lui donnent même, avec son grand nez, son cou tendu, son humble pose, un air de stupidité remarquable. Et ce qu'il y a de fâcheux pour Pierre Bladelin, c'est qu'il lui ressemble. Notons, comme indice chronologique, ses souliers à la poulaine et à patins.

La cabane dans laquelle se passe l'action est du style roman le plus pur, comme beaucoup d'édifices peints par les Van Eyck. Deux touffes de champignons, qui végètent sur le chaume, sont minutieusement exécutées. Au delà du monument agreste, une rue montante ou descendante (peu importe l'expression) vient aboutir à une porte; des piétons et des cavaliers y circulent. Plus loin, dans la campagne, les anges annoncent aux bergers la grande nouvelle.

Les rois mages, sur le volet droit, regardant le Christ qui leur apparaît au milieu d'une étoile et s'agenouillant pour l'adorer, sont trois excellents portraits, fidèles images où semblent vivre encore des bourgeois depuis longtemps couchés sous l'herbe. La campagne, derrière eux, est très-remarquable d'exécution et de perspective. On n'a pas fait mieux pendant le XVI[e] siècle, et des paysagistes fameux, comme Roland Savery, n'ont même pas atteint ce degré d'excellence. Un fleuve, une ville, des coteaux sont parfaitement distancés dans l'espace. Les nues légères, qui flottent à travers le ciel, ont un grand air de vérité.

A un aspect tout aussi réel le volet gauche joint des circonstances naïves. Non-seulement on y voit l'empereur Auguste habillé en duc de Bourgogne, comme nous l'avons dit, mais, pour rendre hommage à la fille de David, le pieux souverain balance devant elle un encensoir. Dra-

pée dans un manteau bleu, la Vierge lui apparaît, assise sur un autel chrétien suspendu en l'air. Ces traits d'ingénuité, qui font sourire, ne portent aucune atteinte au mérite du travail. Les yeux regardent, les attitudes sont justes, les types vrais et pris sur nature. L'intérieur de la chambre, le lit rouge, les poutres du plafond, les cordes, les rideaux, trahissent une adresse supérieure. Et plus on considère l'image, plus elle gagne à cet examen, tandis que l'analyse fait tomber comme un brouillard le prestige apparent des œuvres inférieures.

Ce retable a eu dans les derniers temps une destinée singulière. En 1836, le curé de Middelbourg, M. Andries, maintenant chanoine à Bruges, faisait restaurer sa cuisine. Les murs en étaient couverts d'un papier aussi épais que du carton. Il fallut arracher cette tenture grossière, et comme le digne ecclésiastique présidait à l'opération, il fut bien étonné de voir apparaître une peinture à l'huile clouée sur la muraille, comme un préservatif contre l'humidité! Enlevant lui-même, dans une impatience bien légitime, quelques morceaux de papier, il finit par découvrir le tableau : c'était une copie modifiée du travail exécuté jadis pour Pierre Bladelin, travail qui, depuis longtemps, avait disparu de l'église. Joyeux de sa découverte, M. Andries fait restaurer la toile et en décore le maître-autel. Un de ses amis, le chanoine De Smet publie aussitôt, dans le *Messager des arts et des sciences*, une notice sur Middelbourg et sur le tableau, accompagnée d'une gravure. Le bruit que fait cet article éveille l'attention de M. Nieuwenhuys, qui a si activement dépouillé la Belgique d'une foule de chefs-d'œuvre. Il compare l'estampe avec un triptyque de son magasin, et acquiert la certitude qu'il possède l'œuvre originale peinte par Van der Weyden. Il en informe le directeur du musée de Berlin, qui accourt à Bruxelles et achète pour la Prusse ce travail type, d'une importance exceptionnelle.

Chose non moins extraordinaire! par suite d'une erreur difficile à expliquer, M. Passavant imprima dans le *Kunstblatt* (année 1836, pag. 279) que le retable transporté à Berlin était l'œuvre trouvée dans la cuisine du presbytère et que le chanoine Andries avait vendue, comme un ignorant ou un brocanteur. Fait plus étrange encore! le *Messager*, où avait paru l'article du chanoine De Smet, reproduisit cette erreur en 1841. Ne pouvant suspecter ces témoignages, qui n'avaient soulevé aucune protestation, j'imputai natuturellement à M. Andries l'émigration d'un tableau si important pour l'histoire de l'art dans les Pays-Bas. Mon accusation, appuyée sur deux textes, dont l'un imprimé en Belgique, ne me paraissait malheureusement que trop fondée.

Au mois de juillet 1864, me trouvant à Bruges et ayant besoin d'un

livre pour y faire quelques recherches, un jeune homme de la ville, M. Versscheide, me mena chez un ecclésiastique de ses amis, lequel possédait l'ouvrage et ne demanderait pas mieux, disait-il, que de me le prêter. Cet ecclésiastique, c'était M. le chanoine Andries. Quand je lui eus articulé mon nom :

— Ah! vous êtes M. Alfred Michiels! s'écria-t-il. Je suis bien aise de vous tenir. J'ai une furieuse querelle à vous faire. Dans votre *Histoire de la Peinture flamande* et dans vos *Peintres brugeois*, vous m'avez désigné comme un barbare, qui a privé la Belgique d'une œuvre capitale, et cependant rien n'est plus faux.

— Comment! vous n'avez point vendu au roi de Prusse le retable de Van der Weyden?

— Pas le moins du monde; ne l'ayant jamais eu en ma possession, je n'ai jamais pu l'aliéner. Aussi ai-je protesté, en 1855, dans le *Messager des arts et des sciences*, contre l'acte de vandalisme qu'on m'attribuait.

— Je n'ai pas eu connaissance de votre lettre.

— Je vais vous en donner un exemplaire, pour me disculper à vos yeux. Et si vous réimprimez votre livre, j'espère bien que vous ne laisserez pas peser sur moi cette injuste accusation.

Tout cela était dit d'un air aimable, avec un enjouement et une bonhomie parfaite dont j'avais le cœur touché.

Je lus la protestation de l'excellent homme, protestation où je remarquai ces phrases : « M. Alfred Michiels dans son livre, d'ailleurs si intéressant, les *Peintres brugeois*, dans son indignation si juste, si le fait eût été réel, va jusqu'à me désigner nominativement comme vendeur. — Je pense que la copie du tableau de Bladelin a été peinte au milieu du seizième siècle. »

— Puisque des récits infidèles m'avaient trompé, dis-je en terminant ma lecture, soyez certain, monsieur le chanoine, que toute justice vous sera rendue, non-seulement dans le ciel, mais sur la terre.

Nous nous quittâmes en nous serrant la main, et M. Andries me dit que si je revenais à Bruges il espérait bien me recevoir à sa table, partager avec moi le pain et le sel.

La promesse que je lui ai faite, la voilà remplie; quant à ses bonnes intentions, je ne sais pas s'il me sera jamais possible d'en profiter. Revenons donc au fondateur de Middelbourg.

On sera peut-être bien aise de savoir que Bladelin mourut en avril 1472 et sa femme quatre ans plus tard, après avoir vu tous deux leur œuvre colossale entièrement finie. Pierre était devenu maître d'hôtel,

conseiller de Philippe le Bon et trésorier de l'ordre de la Toison d'or, récompense bien légitime de sa patiente opiniâtreté.

Van der Weyden semble avoir eu toute sa vie ce qu'on appelle du bonheur, c'est-à-dire une suite de chances favorables, car l'existence de l'homme n'est qu'un jeu susceptible de mille combinaisons. Une princesse, dont il avait fait le portrait, lui donna pour payement une dîme ou rente perpétuelle en grains.

Le 16 juin 1455, Jean Robert, supérieur du couvent de Saint-Aubert, à Cambrai, chargea notre artiste[1] d'exécuter un retable, dont le panneau central devait avoir vingt-cinq pieds carrés; mais le peintre lui donna, *pour le bien de l'œuvre*, six pieds et demi en hauteur, cinq en largeur, et aux volets des dimensions proportionnelles. Nous ne savons pas ce que représentait ce triptyque; mais il ne fut achevé qu'au bout de quatre ans, le jour de la Trinité. L'auteur reçut en diverses fois 80 ridders d'or, à 43 sous 4 deniers la pièce, monnaie de Cambrai. De plus, quand on amena l'œuvre, l'abbé donna 11 écus d'or, de 4 livres 20 deniers tournois, à la femme et aux ouvriers du peintre. Les *Mémoriaux* de l'abbaye nous fournissent d'autres menus détails. Le clerc Jennin de Montigny alla chercher le retable à Bruxelles, et le charretier Gillot de Congnelieu du Rouger le transporta, dans la première semaine de juin 1449, au lieu de sa destination : le voyage coûta, pour les deux personnes, 9 livres 15 sous 10 deniers tournois, plus 2 mesures d'avoine. Avant de le placer définitivement, on posa le triptyque sur des tréteaux, le 19 et le 20 juin, afin d'essayer en quel endroit il produirait le meilleur effet; les gens qui firent cette besogne reçurent quatre patards pour aller déjeuner. Le fondeur Jean Cachet exécuta un candélabre de cuivre à cinq branches, que trois jours après l'Assomption, le 18 août, on plaça devant le retable, et qui fut payé 10 écus de 20 livres. Un jeune artiste, nommé Hayne[2], peignit le cadre, l'extérieur du triptyque et même l'intervalle qui le séparait des stalles du chœur : on lui donna de ce chef 60 sous, monnaie de Flandre[3].

Jean Ram, Espagnol de naissance, qui commerçait à Venise, possédait en 1531 le portrait de Rogier van der Weyden, à l'huile, peint par lui-même et daté de 1462. « Il avait été fait au miroir, » dit l'anonyme de Morelli[4].

1. Les Mémoriaux de l'abbaye le nomment *maistre Rogier de la Pasture;* cela concorde avec les renseignements trouvés à Tournai.

2. Hayne ou Haine Busequin, probablement, qui travailla pour les noces de Charles le Téméraire. *Hayne* est une forme du mot Henri.

3. *Mémoriaux de l'abbaye de Saint-Aubert,* p. 221.

4. Page 78.

J'ignore si ce fut d'après cette image ou d'après une autre que Jérôme Cock grava le portrait de notre artiste, publié en 1570 dans la Collection des peintres fameux de la basse Allemagne[1]. Quoi qu'il en soit, le grand homme n'y paraît point à son avantage. Il a le front haut et large sans doute, mais une expression de naïveté rustique, en même temps que de timidité, une chevelure inculte et sans grâce, des yeux légèrement en discorde, un nez volumineux, des pommettes saillantes, une lèvre supérieure très-forte. Tout cela ne forme pas un ensemble qui charme la vue et dénote l'inspiration. Van der Weyden porte une gonelle bordée de fourrure, à manches courtes, garnies de boutons et de pattes qui les fixent aux manches longues d'un justaucorps. Près de lui se trouve un petit tableau cintré : *la Vierge tenant sur ses genoux le corps du Sauveur*, sujet fréquemment traité par le peintre : plus bas, une espèce de nœud est probablement sa marque, ou le signe de corporation à laquelle il appartenait.

A la date de 1462, on trouve sur Rogier van der Weyden un second renseignement : il fut chargé d'évaluer, à Bruxelles, le travail fait par Pierre Coustain, peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, qui avait enluminé deux statues, un saint Philippe et une sainte Élisabeth, placées dans le palais ducal, devant la porte qui menait au parc. Notre artiste examina les statues en présence de deux personnages et taxa le labeur à 8 livres, de 40 gros la livre, monnaie flamande[2].

Ses jours cependant approchaient de leur terme; la mort, qu'il ne voyait point venir, le frappa le 16 juin 1464. On l'enterra sous les voûtes de Sainte-Gudule, comme on enterre un bon serviteur près de son maître ; il reposait devant l'autel de sainte Catherine, dans le pourtour du chœur, et une pierre bleue protégeait ses restes[3]. On grava sur sa tombe cette inscription funèbre :

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
  Qui rerum formas pingere doctus eras.
Morte tuâ Bruxella dolet, quod in arte peritum
  Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam mœret, tam viduata magistro,
  Cui par pingendi nullus in arte fuit.

1. *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies, una cum doctissimi domini Lampsonii elogiis.* (Antverpiæ, 1570, petit in-folio.)

2. Archives de Lille, recette générale, compte troisième de Robert de le Bouvrie, allant du 1er octobre 1461 au 30 septembre 1462.

3. Magister Rogerus van der Wyden, excellens pictor, cum uxore, liggen voor Ste-Catelynen autaer, onder eenen blauwen steen. *Registre des sépultures*, conservé à Sainte-Gudule.

« Sous cette pierre, Rogier, tu dors sans vie, toi qui savais si bien retracer les formes des choses. Bruxelles pleure ta mort, craignant de ne point trouver un artiste pareil. La peinture s'afflige aussi, veuve d'un tel maître, que personne n'a jamais égalé[1]. »

Les peintres de Tournai voulurent honorer en lui leur compatriote : la corporation de Saint-Luc fit célébrer une messe funèbre, peu de jours après sa mort, à l'église Saint-Pierre, où elle avait son autel. La cérémonie se trouve mentionnée dans le compte annuel de la guilde, pour l'exercice 1463-1464, qui existe en original aux archives de Tournai. La note est rédigée d'une manière tellement explicite, qu'elle ne peut laisser aucun doute sur le lieu où Van der Weyden reçut le jour :

« *Item*, payet pour les chandelles qui furent mises devant saint Luc, à cauze du service maistre Rogier de le Pasture, natyf de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Brouselles.... pour ce : iiij gros 1/2[2]. »

La même année, le cinquième jour d'octobre, le prévôt du cloître de Coudenberg, à Bruxelles, reçut vingt *peeters* d'or pour acheter des rentes, à la condition de célébrer, lui et ses successeurs, l'anniversaire de feu maître Rogier van der Weyden, peintre, et de sa veuve Élisabeth Goffaerts, quand elle serait décédée. La quittance existe encore dans les archives du royaume. Mais sa femme lui survécut longtemps : le 20 octobre 1477, elle constitua au profit de Henri Goffaerts, chanoine de Coudenberg et son parent selon toute vraisemblance, une rente de quatre florins du Rhin, qu'il devait prélever sur une rente plus forte due par la ville, à charge de réciter toutes les semaines, pour le défunt et pour la donatrice, une messe à l'autel de la Vierge, dans l'église du monastère[3]. Quand Élisabeth fut morte, on l'ensevelit près de son époux. Mais leur tombe a disparu ; il est probable qu'on la détruisit, lorsqu'on voulut embellir l'abside et qu'on y ajouta la laide chapelle du Saint-Sacrement. On aurait ménagé ou transporté ailleurs la sépulture d'un comte, d'un baron, d'un chevalier ; mais celle d'un artiste, d'un ouvrier en peinture, ne valait pas la peine qu'on y prît garde.

Rogier van der Weyden paraît avoir été non-seulement un grand peintre, mais un noble cœur. Il donnait toujours aux malheureux et,

1. Swertius : *Monumenta sepulcralia*, p. 284. — Christyn : *Basilica Bruxellensis*, t. Ier, p. 130. — Rombaud : *Bruxelles illustrée*, t. Ier, p. 152 et 336.

2. Si on voulait contester l'importance décisive de cette note, il faudrait l'arguer de faux ; mais comme l'acte où elle se trouve est une pièce originale, on ne peut en suspecter la validité. (Pinchard, *les Historiens de la Peinture flamande aux* XVe *et* XVIe *siècles*, dans le second volume de Crowe et Cavalcaselle, p. CCXVII.)

3. Cartulaire des archives de Belgique, à Bruxelles.

avant de quitter ce monde, leur fit des largesses posthumes. Lampsonius rappelle ce trait de bonté dans ses vers : « Il n'est pas seulement glorieux pour toi, Rogier, d'avoir peint une foule de beaux ouvrages, aussi bien que le permettait ton siècle, ouvrages dignes encore d'être étudiés par les artistes de notre époque, les tableaux entre autres qui maintiennent dans le sentier de la justice le tribunal de Bruxelles; mais ce qui ne te fait pas moins d'honneur, c'est d'avoir secouru le pauvre des produits de ton travail, de lui avoir légué sur ton lit de mort des ressources contre la faim : voilà un monument dont la splendeur bravera les âges[1]. » Prédiction poétique annulée par le flot destructeur, par la marée montante des événements et des siècles! Les années sont venues, pleines de bruit, de trouble et d'écume, et le monument que le poëte croyait impérissable a été submergé dans la vague profonde, a été noyé dans la nuit. Quel citoyen de la capitale brabançonne connaît le legs et la générosité de Van der Weyden?

Le peintre célèbre eut quatre enfants :

Corneille, qui vint au monde à Tournay en 1427 ou à la fin de 1426, et mourut en 1473; Marguerite, née à Tournay, en 1432, morte en 1450; Pierre, né à Bruxelles en 1437; Jean, né dans la même ville l'année suivante, mort en 1468.

Corneille fit ses études à l'université de Louvain, au collége du Porc, y reçut le grade de maître ès arts, puis, dominé par les maximes, par les traditions du lieu, abandonna le monde et entra dans un cloître. Il choisit l'ordre le plus austère, celui qui pratique la règle de Saint-Bruno. Ses parents donnèrent plus de quatre cents couronnes au monastère de Hérinnes, près d'Enghien, où il chercha dès sa jeunesse le repos et la solitude. Après y avoir passé vingt-quatre ans, il mourut au mois d'octobre 1473, âgé d'environ quarante-huit ans[2]. Pierre cultiva la peinture, comme son père, mais n'obtint pas les mêmes succès. Jean exerça le métier d'orfévre.

(La suite prochainement.) ALFRED MICHIELS.

1. Le texte latin se trouve dans Karel van Mander.

2. C'est un moine de Hérinnes, Arnoul Beelthen, mort en 1489, qui nous a transmis ces détails. Dans sa *Chronique de la Chartreuse,* il qualifie de Bruxellois le cénobite défunt. (*Dominus Cornelius de Pascuis, de Bruxellâ, filius magistri Rogerii de Pascuis, egregii illius pictoris.*) Mais il ne faut pas attacher à ce mot *Bruxellois* un sens trop rigoureux; *de Bruxellâ* veut dire tout simplement *venu de Bruxelles,* membre d'une famille habitant Bruxelles.

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE.

XVI.

BIEN QUE LE DOMAINE DU PEINTRE S'ÉTENDE A LA NATURE ENTIÈRE,
IL EXISTE DANS SON ART UNE HIÉRARCHIE
FONDÉE SUR LA SIGNIFICATION RELATIVE OU ABSOLUE,
LOCALE OU UNIVERSELLE DE SES ŒUVRES.



supposer même que la peinture ne fût que le miroir de la vie, toutes ses représentations ne sauraient être placées au même rang, puisque la vie est répartie avec tant d'inégalité dans ce qui fait le spectacle de la création. La chaîne qui relie tous les êtres se compose d'anneaux d'abord simples et rudes, mais qui par degrés se compliquent, s'affinent, se développent et, à mesure que la chaîne monte, deviennent plus richement ouvrés, plus précieux. Il n'est donc pas indifférent de représenter dans leur inertie les corps inorganiques, ou de peindre dans leur mouvement les êtres animés. Il n'est pas indifférent de prendre pour modèle la plante qui végète captive sur le sol, ou l'animal qui se meut, conduit par la fatalité d'un esprit encore aveugle, mais sûr, qui est l'instinct, et à plus

forte raison l'homme, qui, résumant toutes les créations antérieures, les a couronnées par l'intelligence et les domine par la liberté.

D'ailleurs, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de l'entreprise, quelle différence entre la copie d'une pierre sans forme ou d'une plante sans proportion, dont personne ne pourra vérifier la ressemblance, et l'imitation d'un corps proportionné et symétrique, soumis de toute éternité aux lois d'un rhythme divin, et en qui cependant la symétrie est constamment rompue par le mouvement ou rachetée par l'équilibre. L'art est-il le tableau de la vie? Rien n'y peut être alors plus intéressant que la figure humaine, puisque l'homme est la plus vivante des créatures. L'art est-il la manifestation du beau? La figure humaine est encore l'objet le plus noble de ses études, puisque les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté. Quelle que soit donc la définition de l'art, il existe dans ses œuvres des modes inférieurs et des modes supérieurs, selon que les objets représentés seront plus ou moins doués de vie.

Cette vérité peut s'exprimer d'une autre façon. Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il s'approchera des modes inférieurs; au contraire, plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera.

Prenons quelques exemples :

Tous les jours nous rencontrons dans les rues de Paris des enseignes de marchands qui nous arrêtent par la vérité singulière des imitations qu'on y a peintes. Tantôt ce sont des chapeaux d'hommes dont le creux fait illusion, tantôt ce sont des casques, des sabres, des gibernes, qui se détachent en trompe-l'œil sur la devanture. Quelquefois, des peintres en bâtiments exposent des panneaux d'acajou, de chêne ou d'érable, imités avec une telle perfection, que l'ébéniste lui-même pourrait s'y méprendre. Chacun pourtant est averti que ces imitations ne sont pas l'œuvre d'un artiste, mais le travail d'un ouvrier.

Viennent des peintres, de vrais peintres, comme nous l'entendons, et supposons, si l'on veut, qu'ils s'appellent Roland de La Porte et Chardin, et qu'ils se plaisent à représenter ce qu'on nomme la *nature morte*, c'est-à-dire des ustensiles de cuisine ou de salle à manger, des fruits, des provisions, des objets mobiliers, ce qu'il y a de plus ordinaire dans l'intérieur d'une maison. Moins artiste que Chardin et moins intelligent, Roland de La Porte fera un tableau où il réunira, par exemple, une jatte pleine de pêches, une tasse avec sa soucoupe, une bouteille de ratafia, des morceaux de sucre, une boîte à café de fer-blanc, une carafe d'eau, des mies

de pain, des prunes... le tout peint à souhait. Admettons même pour un moment que ces choses soient aussi bien rendues par Roland de La Porte qu'elles le seraient par Chardin.

Celui-ci, en examinant l'ouvrage de son confrère, remarquera que les ustensiles et les fruits y sont réunis sans choix, au hasard; que l'on ne boit pas du ratafia dans une tasse; qu'on ne mange pas des pêches auprès d'une boîte à café de fer-blanc..., et que le spectacle, au lieu d'être composé de ces divers éléments, en est encombré. Lui, Chardin, il ne commettra point une pareille faute; il groupera sur sa petite toile des objets plus convenablement assortis, par exemple, deux tasses de porcelaine, une cafetière, un sucrier et un verre d'eau. Ces deux tasses de vieux saxe, formant *tête à tête*, sont là comme des personnages de la vie intime, et semblent faire entre eux aussi bon ménage que les maîtres de la maison. Chacun comprend que la dame du logis n'est pas loin et que deux êtres étroitement unis vont s'asseoir à cette table. Quelque chose nous apparaît de la douce uniformité qui caractérise les existences recueillies et paisibles. Voilà donc un simple tableau de nature morte qui dira quelque chose à l'esprit. A part même l'excellence de l'exécution, l'œuvre de Chardin sera supérieure à celle de Roland de La Porte, parce que l'un n'aura qu'imité la nature, tandis que l'autre, en l'imitant, l'aura interprétée, choisie, arrangée. Roland se rapprochera de l'ouvrier : Chardin aura franchi d'un seul pas l'espace qui sépare l'ouvrier de l'artiste.

Mais dans ce domaine de l'art pur où un vrai peintre nous a fait entrer, rien qu'en nous montrant deux tasses de porcelaine, tout n'est pas, il s'en faut bien, au même plan ni au même niveau. Que les modèles, au lieu d'être des tasses et des verres, soient des êtres animés et intelligents, l'art va s'élever tout de suite d'un haut degré, et, plus difficile, il sera aussi plus précieux.

Le Louvre est rempli de peintures excellentes où l'on peut mesurer la distance qui existe entre la nature morte et une scène familière ou, comme disent les Hollandais, un « tableau de conversation. » Arrêtons-nous, par exemple, devant la *Leçon de musique* de Gaspar Netscher. C'est un petit panneau où l'on voit une jeune personne assise près d'une table couverte d'un riche tapis, et qui joue de la basse. Vêtue de satin blanc, elle reçoit les leçons d'un maître de musique qui s'est épris sans doute de sa beauté, et qui, habillé de brun, est rejeté au second plan dans une demi-teinte d'ombre. Le Saint-Preux de cette Julie hollandaise présente à son élève un cahier de musique et, en lui montrant du doigt les paroles

de l'air, il lui découvre son cœur. Au moment où ce drame imperceptible et muet se noue au coin du tableau, un petit page s'avance, qui est entré sans bruit, tenant à la main un violon, et dont l'arrivée va troubler la déclaration du professeur et mettre fin à l'embarras de l'élève. Que s'est-il passé? Pourquoi tant d'animation sur le visage du maître?... Voilà ce que paraît se demander le jeune page, encore incapable de comprendre les sentiments que viennent d'échanger entre eux ces deux personnages, l'un si amoureux, l'autre si près de le devenir.

Est-il un homme de goût qui ne préférât le tableau du Louvre, — c'est un tableau de genre, — à celui de *nature morte*, que Netscher aurait pu peindre tout aussi bien, avec le même talent et d'une touche aussi fine, en groupant, sur le tapis de la table, la basse de viole, le violon, les archets, le pupitre, le cahier de romances et, peut-être, le chapeau oublié du professeur?

Si la peinture peut grandir à ce point, par la seule substitution des figures humaines aux objets inanimés, que sera-ce donc quand elle choisira ses héros, non plus dans la vie commune, mais dans le monde de l'histoire ou de la poésie, lorsque, au lieu de représenter des mœurs locales, elle représentera les mœurs de l'humanité et ses caractères héroïques; lorsqu'elle remplacera le costume changeant de telle époque par cette généralisation du vêtement convenable à tous les temps et à tous les peuples, qui est la draperie; lorsque, s'attachant à retrouver la beauté des formes dans leur primitive essence, et se rapprochant alors de la sculpture, elle s'efforcera de concevoir et de créer ces types immortels qui sont des dieux. On le voit, il y a quelque intervalle de Netscher à Raphaël, de Chardin à Michel-Ange. Parcourir en observateur cet intervalle, c'est explorer le domaine entier de l'art et les différents genres qu'il lui est permis d'embrasser, tels que le paysage, les marines, les animaux, les batailles, les scènes anecdotiques et familières qu'on appelle proprement tableaux *de genre*, enfin l'histoire, la fable, la poésie, l'allégorie.

Quelque divers que soient ces genres de peinture, ils ne sauraient être la base d'une classification compliquée. Il serait contraire à la philosophie de voir des divisions là où il n'y a que des variétés et des nuances. La vraie distinction, la seule à établir, croyons-nous, est celle que nous avons annoncée, celle que motive la différence entre l'imitation et le style.

XVII.

LES DIFFÉRENTS GENRES DE PEINTURE APPARTIENNENT AU MODE INFÉRIEUR OU AU MODE SUPÉRIEUR, SUIVANT QUE L'IMITATION OU LE STYLE Y JOUENT LE PREMIER ROLE.

Si le lecteur se rappelle comment nous avons défini le style dans le cours de cet ouvrage, il sentira que les objets qu'embrasse la peinture sont tous susceptibles d'imitation, mais ne sont pas tous susceptibles de style.

Le style étant la vérité typique n'existe que pour les êtres doués de la vie organique et de la vie animale. Notre intelligence conçoit le type du cheval et le type du lion, parce que l'organisme du cheval et celui du lion sont soumis à une loi constante; mais il nous est impossible de concevoir le type du rocher, le type du nuage. Pourquoi? Parce que ces corps, n'étant pas vivants, ne sont pas organisés, et que, n'étant pas organisés, ils n'ont aucune proportion. Or, comment découvrir la forme normale de ce qui est naturellement informe? Comment saisir la règle constante de ce qui est naturellement irrégulier? Comment trouver une proportion parfaite, là où il n'existe que des dimensions variables? Quand je vois la tête ou la jambe d'un cheval, je puis reconstruire l'animal entier en vertu du rapport fixe des parties au tout; mais étant donnée la moitié d'une pierre, je ne puis savoir la forme de l'autre moitié parce qu'aucun principe connu n'a présidé à l'agrégation de ses molécules.

Les créations mêmes du règne végétal échappent pour la plupart à une mesure commune; elles n'ont point d'étalon, bien qu'on y remarque parfois des répétitions, des alternances, qui indiquent un commencement de régularité et d'ordre, une ébauche de la vie. Qui dessinera la forme typique d'un fruit ou d'un légume? Qui arrêtera le type de l'orange ou le type du navet? Et en supposant même que le peintre pût y parvenir, il n'arriverait qu'à une image glacée, sans intérêt, sans saveur. Pour qu'une orange pût représenter toutes les oranges, il faudrait en élaguer justement ce qui en peinture donnerait à ce fruit de la singularité et de l'attrait, je veux dire ces circonstances particulières, variées à l'infini, qui distinguent une orange d'une autre orange, le plus ou moins de rugosité ou de lisse dans l'écorce, les menus accidents qui l'ont saupoudrée de noir, qui en ont altéré ou dépoli la surface, les végétations para-

sites qui rongent l'épiderme, les nuances de jaune pâle ou de vermillon qui annoncent une maturité inégale, selon que telle partie a été exposée au soleil ou a mûri dans l'ombre...

Ces détails délicats font la joie de l'artiste et son triomphe, s'il s'appelle David de Heem ou Rachel Ruisch. Il se plaît à particulariser, par les scupules de l'imitation, ce qui, généralisé, deviendrait froid et fade. A-t-il sous les yeux une écrevisse, sa touche va se piquer à tous les piquants de la patte, s'effiler aux antennes, se heurter à chacune des articulations où l'on entrevoit la chair molle au défaut de la cuirasse. A-t-il à représenter un citron, il voudra que l'on sente à merveille le grenu du zeste qui s'est roulé en spirale sous le tranchant du couteau, et que ce citron à demi pelé fasse venir l'eau à la bouche, lorsque la lame d'argent, dépassant l'épaisseur de la cloison blanche, laissera voir dans les cellules du fruit entamé ce qui doit rafraîchir et réjouir le palais. Veut-il peindre des huîtres ouvertes, il nous les fait toucher du doigt et des lèvres; il accuse les rudes bords de leurs coquilles grossièrement feuilletées à l'extérieur, mais fines au dedans, transparentes, polies, mouillées, nacrées. Il met son orgueil à rendre ces gouttes d'eau où la lumière se joue, ces perles, qui sont, dit un poëte, « une maladie de l'huître, comme la poésie est une maladie de l'homme. » Avec amour il observe dans chaque objet les tons curieux, les fines nuances, le mat et le luisant, l'uni et le rude, le dense et le friable. Il exprime au bout du pinceau la peau mince de la prune, ses taches, ses buées, et l'enveloppe plucheuse qui cache la noisette, et les déchirures du brou vert où est emprisonné le cerneau. Il n'oublie ni le papillon, ni le ver, ni le scarabée, ni la mouche. En un mot, il fait ses délices de l'imitation qui doit pour un instant amuser nos yeux.

Ainsi, la valeur d'une telle peinture est tout entière dans le rendu. Pour peu maintenant que le spectacle s'élève et s'agrandisse, le style y trouvera place.

Le Paysage. Ici encore l'imitation a le rôle le plus important, sans être néanmoins aussi scrupuleuse, aussi littérale qu'elle l'était dans un tableau de nature morte. Que la réalité du paysage soit étudiée, serrée de près, dans chacun des éléments qui le composent; qu'on y sente la présence de l'air, l'éloignement de l'horizon, la légèreté des nuages ambulants, la profondeur de l'eau; que les terrains soient fermes, les pierres cubiques et dures, les écorces rugueuses, les joncs humides et les buissons épineux; que les feuillages frémissants soient traversés par la lumière, creusés par l'ombre, et reconnaissables dans leur variété, à leurs formes, à leurs

bouquets, à leurs allures... cela est indispensable sans doute. La poésie des champs et des bois n'y voyage qu'en compagnie de la vérité.

Toutefois il appartient au peintre d'idéaliser le réel en lui donnant à exprimer quelque sentiment de l'âme humaine, et la preuve que la seule fidélité de l'imitation n'y suffirait point, c'est que si l'instrument du photographe venait à saisir les couleurs aussi bien qu'il saisit les formes, il produirait une certaine vue d'un certain pays, mais ne produirait point cette œuvre d'art qui est le *paysage*.

Voyez cette chaumière que Rembrandt a dessinée à plaisir, et qui est maintenant devenue célèbre, parmi les amateurs, sous le nom de *la Chaumière au grand arbre*. Si elle était venue se peindre dans l'objectif d'une machine, au lieu d'être vue par l'œil de Rembrandt, nous n'y ferions peut-être aucune attention, et de toute manière nous n'y trouverions point ce sentiment de liberté rustique et de bonheur que Rembrandt a su éveiller en nous après l'avoir éprouvé. Heureuse cabane! Et quelle paix profonde règne autour! La ville est loin, bien loin : on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire. Ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards, dont l'un s'épluche en passant sa tête sous son aile. On peut s'oublier longtemps à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes sauvages et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirerait de quoi éclairer l'âtre, si nous entrions là pour sécher nos souliers après une promenade dans ces prairies inondées... Maniée par un peintre comme Rembrandt, l'imitation la plus naïve en apparence nous rend aimables des objets qui n'ont aucun rapport avec nos affections. Un vieux tonneau, une roue renversée, un petit lavoir sous lequel on entend coasser les grenouilles, des nénufars flottant sur l'eau paresseuse du canal, et les plantes aquatiques si bien indiquées par le crayon de l'artiste, et ce grand et beau tilleul qui prête de la majesté, Dieu me pardonne, à un tableau si agreste et si humble... Voilà des choses inanimées, et pourtant elles nous parlent je ne sais quel langage secret qui nous enchante : c'est que Rembrandt y a mis quelque chose de son cœur.

Il manque aux spectacles de la nature ce qui est la qualité essentielle de l'art, l'unité : non-seulement elle varie à chaque instant du jour, mais encore, dans sa complexité infinie, dans sa confusion immense, dans son désordre qui est sublime, elle contient et elle nous montre ce qui répond aux sentiments les plus contraires. Capable de provoquer les émotions de l'homme, elle est impuissante à les exprimer. Lui seul peut les



EXEMPLE DE PAYSAGE AGRESTE.

La Chaumière au grand arbre, par Rembrandt.

rendre claires, sensibles, visibles, en choisissant les traits disséminés, perdus au sein du réel, en éliminant les choses étrangères à sa pensée et qui la contrediraient.

Si Ruïsdael se promène dans la campagne, c'est que le ciel est couvert, que le vent chasse les nuages, siffle dans les buissons, fait ondoyer les épis et agite le feuillage aigu des vieux chênes. Sous son regard passionné, tout s'assombrit, tout prend un caractère de tristesse; le ruisseau, devenu torrent, se précipite en roulant des arbres déracinés; le soleil même, s'il vient à percer les nues, ne change pas le caractère de la nature agreste, et le sourire de sa lumière ajoute encore à la mélancolie du tableau. Si le peintre rencontre une fermière réjouie et de rouge habillée, il ne la verra point, et jamais, de lui-même, il ne l'introduira dans son paysage où l'on apercevra seulement quelques figures éloignées et indécises qui en augmenteront la solitude.

Que Berghem vienne peindre les mêmes sites, le spectateur ne les reconnaîtra plus... Le ciel est rasséréné, le bocage est paisible, l'eau coule plus doucement, ou elle s'est endormie et forme une mare à laquelle vont s'abreuver des bestiaux conduits par une villageoise accorte, fraîche et haute en couleurs, montée sur son âne. La nuit même, le spectacle sera égayé par quelque drame de lumière, soit que des paysans allument une bourrée pour pêcher des écrevisses, soit qu'aux rayons de la lune à demi voilée des voyageurs et des animaux, traversant un pays boisé, passent par une clairière marécageuse où tremble leur image.

Ainsi l'artiste, maître de la réalité, l'éclaire de ses regards, la transfigure selon son cœur, et lui fait dire ce qui n'est point en elle, le sentiment, et ce qu'elle ne saurait ni posséder ni comprendre, la pensée.

Mais le paysage, déjà marqué à l'empreinte d'un caractère personnel, est-il susceptible d'être agrandi par le *style?* Deux grands peintres français l'ont affirmé d'une manière éclatante : Nicolas Poussin et Claude Lorrain. L'un et l'autre, sans sortir de la vérité, nous transportent dans les contrées que leur imagination a embellies, et, avec des éléments réels, ils composent un ensemble idéal. Leurs arbres choisis présentent des formes heureuses, dont la silhouette remplit l'espace, mais ne le déchire point; leurs lignes, accidentées sans bizarrerie et contrastées sans violence, conservent dans leur opposition même une ampleur solennelle et un calme plein de majesté. Les *fabriques*, c'est-à-dire les constructions dont leur paysage est orné, rappellent les peuples et les temps antiques. Celles de Poussin marquent la Sicile, la Grèce, l'Égypte, de sorte qu'on n'est pas surpris de voir, au bord des eaux qui les baignent,



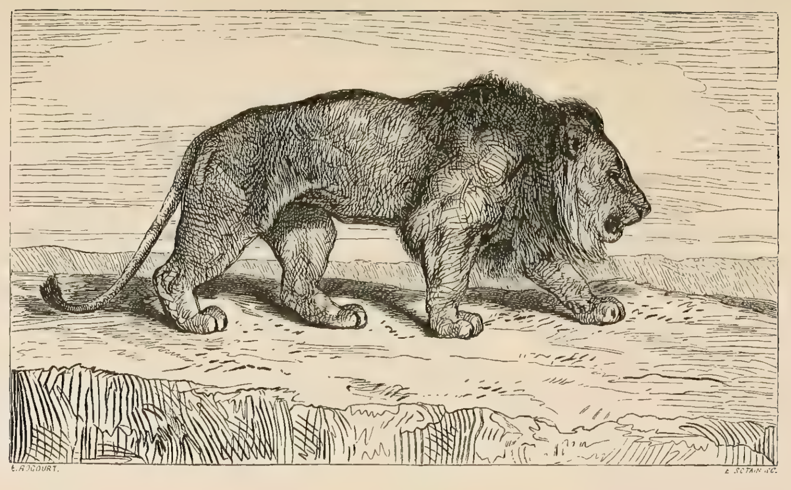
EXEMPLE DE PAYSAGE HÉROÏQUE.

Mercure et Argus, par Claude Lorrain.

Galatée poursuivie, Diogène jetant son écuelle, ou Moïse sauvé par la fille de Pharaon. Les fabriques de Claude se rapportent quelquefois à l'âge d'or, à ces temps fabuleux où la vie était une longue respiration du bonheur, où la terre de Saturne était habitée par des faunes et des nymphes, où les cavaliers étaient des centaures. Par une transmigration sublime de son âme, Claude se souvient d'avoir vécu jadis parmi les bergers de Théocrite, d'avoir entendu la flûte de Pan, et sur sa toile baignée de lumière il creuse des distances infinies qui ne sont pas seulement les profondeurs de l'étendue, mais les perspectives de l'âme. Tantôt il représente un temple en ruine sous les ombrages d'un bois sacré qui fuit à perte de vue, tantôt il peint, avec une vérité qui étonne, un golfe imaginaire où des navires, construits dans les chantiers de l'idéal, partent pour de lointains voyages sur des mers que jamais la tempête n'agitera.

Aucune autre école de peinture n'a su donner une pareille grandeur au paysage ni tant de poésie. Il y a de la poésie en effet, et de la grandeur, à retrouver le passé de l'histoire dans la nature présente, à transformer la campagne en Élysée, pour en faire le séjour vraisemblable des demi-dieux; mais à la condition de ne pas perdre de vue les accents du vrai, de ne pas substituer au caractère des champs et des bois la représentation factice d'une utopie. Rien de plus contraire aux lois de l'art que le paysage *historique* ou *héroïque*, réduit en système et devenu poncif. Mieux vaut cent fois un bout de tertre naïvement rendu par Karel Dujardin, un petit ruisseau familier peint par Van de Velde, ou même, sans aller si loin, un chêne de Bruandet. Le paysage historique n'est beau que lorsqu'il est sincère, c'est-à-dire quand, au lieu d'être l'ouvrage d'un professeur qui n'a pas senti ce qu'il voulait exprimer, il émane d'un maître qui exprime ce qu'il a senti.

Les *Animaux* appartiennent au génie de l'imitation toutes les fois qu'ils forment le principal objet de la peinture. Ils ne doivent être simplifiés et agrandis par le style que s'ils figurent dans une composition fabuleuse ou dans quelque scène auguste, à la suite des dieux. Ils sont alors considérés en quelque sorte comme emblématiques, et les imiter de trop près serait une puérilité et un contre-sens. Quand Cybèle passe sur son char tiré par des lions; quand un attelage de panthères conduit Bacchus triomphant, il ne convient point de rendre avec une vérité trop positive les pelages de ces animaux, les détails de leurs crinières, les mouchetures de leurs robes. Il faudra que leur image conserve quelque chose de mythique, parce que de tels animaux n'étant guère là que des symboles participent de la divinité qu'ils accompagnent. Combien seraient



LION, PAR BARYE.

mal venus dans une décoration illustre les chevaux du Soleil et ceux de Neptune, si le peintre, se bornant à les copier d'après nature, n'avait pas imprimé à son dessin un caractère plus grand encore qu'on ne peut l'observer dans les individus vivants, et n'y avait mêlé, à l'exemple d'un Jules Romain ou d'un Polydore, quelques accents surnaturels ! Lorsqu'ils ont joué un rôle dans l'histoire et qu'ils ont été au service des héros, les animaux peuvent encore recevoir l'empreinte du style. Que des taureaux et des bœufs, ornés de bandelettes, soient traînés au sacrifice par le victimaire, ce n'est pas à l'étable que l'artiste ira les étudier, s'il veut les mettre à l'unisson des personnages qui composent le drame du tableau. Il aimerait mieux en pareil cas s'inspirer des bas-reliefs antiques ou des pierres gravées, parce que les bêtes y sont présentées sous une forme abrégée et fière qui les élève au-dessus de la vérité banale, et aussi parce que, chaque peuple ayant eu sa manière de voir et de comprendre les animaux, il importe de les représenter selon l'esprit de ceux qui furent leurs maîtres.

Il est au surplus des animaux dont la noblesse est tellement consacrée par les religions anciennes et par les histoires, qu'il n'est plus permis d'échapper à la tradition qui les a depuis si longtemps ennoblis. Tels sont le cheval, le lion, l'éléphant, le tigre, le sanglier, la biche, le bélier, la chèvre, l'aigle, la chouette, l'ibis, le serpent, le dauphin, le cygne, la colombe, la tortue... En dehors même des idées que leur présence réveille, les animaux sont d'autant plus susceptibles d'être idéalisés par le style qu'ils sont plus sauvages. Ceux que nous avons à tout moment sous les yeux, et qui se trouvent associés à notre vie domestique, ceux-là demandent une observation intime et les grâces de l'imitation. Les moutons et les vaches qui furent sculptés par les élèves de Phidias sur la frise du Parthénon sont rendus avec une extrême naïveté, tandis que les mufles des lions qui couronnent la cymaise des corniches rappellent la nature de plus loin et de plus haut.

De nos jours cependant il s'est trouvé du style dans l'image de certains animaux féroces que le peintre semblait avoir estampés dans le désert, parce que l'essence du style lui est apparue un instant dans le réel de la bête vivante.

Si Jean Fyt et Jean Leducq étudient les mœurs des chiens, si Hondecoeter et Simon de Vlieger s'attachent aux drames de la basse-cour, leur but unique est d'imiter fidèlement leurs modèles, d'être vrais, et d'être curieux par la vérité poursuivie et reproduite dans le menu. Paul Potter lui-même n'a pas d'autre ambition, lui qui a le don de nous ravir en peignant les vaches et les brebis du pâturage, et qui sait si bien, par la



VACHE, PAR PAUL POTTER.

langue du dessin et de la couleur, nous rendre sensibles les idiomes inconnus et la poésie cachée de ce monde obscur, où vivent comme en un songe les êtres inférieurs.

Si l'artiste s'amuse à prendre pour sujet principal un âne flânant sur le pré, comme l'a fait une fois Philippe Wouwermans, de quelle manière nous intéressera-t-il à son modèle, autrement que par le détail? Après avoir vaqué à ses chardons, le baudet s'est arrêté sur l'herbe courte, au bord d'un ravin, et il semble occupé philosophiquement à humer le frais, à écouter, pensif, le bruit de l'eau. Son échine osseuse et ses grandes oreilles se détachent en vigueur sur un ciel clair. Involontairement, l'on s'approche de la bête et l'on remarque les variétés de son poil, ici noir, là grisonnant, fauve par places, taché de blanc sous la panse, accidenté de tons fins, brillants et argentés. On observe les endroits du pelage qui ont été dénudés par le frottement du licou, les écorchures cicatrisées, les retroussis de la corne déformée par l'usure. On se plaît enfin à scruter la physionomie de cet animal rêveur, et sa quiétude profonde... Mais supposez maintenant que la scène change, que cet âne des champs devienne l'âne des Écritures; qu'il soit arrêté par l'ange de Balaam, ou qu'il porte Jésus en triomphe dans Jérusalem, quelle lourde faute ce serait d'insister sur les petits détails qui nous charmaient tout à l'heure ! Dans l'une des deux peintures, si admirables, qui décorent le chœur de Saint-Germain-des-Prés, Hippolyte Flandrin a donné un bel exemple du style qui transforme les bêtes les plus humbles, quand elles sont mêlées aux actions divines.

Un moyen de rehausser l'imitation des animaux, c'est d'y mettre ce feu, cet élan, cette surexcitation de la vie, qui prêtent aux passions animales quelque chose des passions humaines, et que Léonard de Vinci, Rubens, Sneyders, ont si bien exprimés dans des sujets de chasses et de batailles.

Les *Batailles* et les *Chasses* — la chasse n'est qu'une manière de bataille — ont cela de commun, qu'il est impossible de les peindre avec une vérité autre que la vraisemblance. Comment représenter en un seul moment une action qui a duré tout un jour? Comment conserver dans le tableau l'exactitude des mouvements stratégiques, la précision du bulletin, la fidélité de l'histoire? Le talent du peintre consiste évidemment à choisir le trait le plus intéressant de l'action, l'épisode le plus caractéristique, l'instant décisif.

Toute peinture, en effet, est soumise à la loi rigoureuse de l'unité. Or, l'unité d'une bataille ou d'une chasse, il faut bien que le génie l'invente,

ou qu'il sache la démêler à travers les complications d'un long récit. De quoi s'agit-il? De nous donner une forte idée du combat, une impression mémorable, en frappant sur notre imagination un seul coup, un grand coup. Dans sa *Bataille d'Aboukir*, Gros personnifie heureusement les deux armées, les deux races, les deux courages, par le choix d'un épisode dont le spectateur se souviendra. Pendant que Mustapha, désarçonné, désarmé, frémit de se voir abandonné des siens, et d'une main indignée veut retenir les fuyards, son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel et le présente au général Murat, qui, aussi beau dans la mêlée qu'à la parade, arrête court son cheval arabe, et, par ce geste élégamment héroïque, épargne le vaincu.

Dans sa sublime *Bataille d'Eylau*, le même peintre résume en une seule figure le spectacle d'une désolation immense. Au premier plan, ce sont des groupes de morts sous la neige, des mourants qui, se réveillent au bruit de l'escorte impériale, des ennemis blessés et farouches que nos chirurgiens pansent malgré eux. Puis, sur un terrain d'une vaste étendue, l'on aperçoit des régiments entiers couchés par terre, des lignes de soldats qui conservent leur rang dans la mort, et d'autres qui attendent, rangés, leur tour de mourir... Mais tous ces épisodes n'empêchent pas que l'œil ne revienne constamment à la figure de Napoléon, à ce pâle visage qui cherche au ciel une étoile disparue, et qui, sans cesse présent aux regards, forme l'unité de ce grand désastre.

Quelquefois, l'unité consiste dans l'absence d'un épisode dominant, et la bataille est alors l'image de deux armées qui semblent obéir au souffle de deux vents contraires, et ne faire de mille carnages qu'une seule tuerie. Cependant, tout n'est-il pas encore de pure invention dans un pareil tableau, et quelle part sera faite à l'imitation ou à la mémoire, là où tant de scènes, de mouvements, de gestes, d'attitudes, n'ont duré qu'un instant, à supposer même que le peintre, mêlé au combat, ait eu le loisir de les voir?

Il était permis à Raphaël, dessinant la *Bataille de Constantin*, d'y introduire le grand style, rendu possible par l'action de figures à demi nues et par la tournure des armes antiques. De telles peintures représentant, sous des formes supérieurement belles, les éternelles horreurs de la guerre, et sous les traits d'un père qui ramasse le cadavre encore chaud de son fils, les éternelles douleurs qui suivent les sacrifices humains, de telles peintures, disons-nous, appartiennent à l'ordre le plus élevé dans la hiérarchie de l'art. Il en est ainsi des *Batailles*

d'Alexandre, auxquelles Charles Lebrun a su imprimer un caractère vraiment épique.

Pour ce qui est de la bataille moderne, avec ses vérités officielles et ses uniformes obligés, elle est condamnée à n'avoir guère qu'une valeur anecdotique, parce qu'elle serait inintelligible si le peintre avait la prétention de développer le plan du général en chef, et de nous montrer les ensembles, les grandes manœuvres. Horace Vernet dans ses peintures, Raffet dans ses lithographies, ont essayé pourtant de s'en tenir, au moins en partie, à l'identité des temps et des lieux, et à la physionomie positive des personnages. Ils ont cru sentir qu'il serait ridicule de transfigurer des militaires qu'on avait pu rencontrer dans les rues de Paris, entre deux batailles, et sans hésiter entre la fadeur d'une allusion et l'énergie du vrai, photographié cette fois par l'esprit, ils ont trouvé piquant de peindre l'héroïsme en capote et en képi, comme ils ont trouvé juste d'illustrer, en même temps que les chefs populaires, ce grand homme collectif qui est le régiment. Par malheur, un tel respect des bulletins et des rapports prête une importance excessive aux petites vérités, aux petites choses, aux boutonnières, aux courroies, aux aiguillettes, aux passe-poils, aux boutons de guêtres, sans que l'artiste ait la faculté d'oublier ces détails et de les taire, parce que l'intérêt actuel de son œuvre est à ce prix.

Michel-Ange disait un jour à François de Hollande : *Quel peintre serait assez niais pour préférer le soulier d'un homme à son pied?* En ce peu de mots était formulé un des principes de la peinture. Michel-Ange affirmait ainsi la supériorité du nu sur le vêtement, et, par suite, la supériorité de la draperie sur le costume. Sans être aussi austère que la sculpture, l'art du peintre grandit à mesure qu'il s'affranchit des convenances purement conditionnelles et locales. Le costume varie d'un lieu à un autre, il change selon les temps, il est souvent une affaire de caprice et de mode; la draperie, au contraire, est éternelle parce qu'elle est le vêtement de l'humanité. Aussi, tandis que la peinture familière redouble d'intérêt lorsqu'elle ajoute à la mise en scène des mœurs le piquant des costumes, le grand art répugne aux figures costumées et n'admet volontiers que les figures drapées.

Raphaël, lorsqu'il eut entièrement rompu avec les usages gothiques et dépouillé l'habitude contractée par lui, chez Pérugin, son maître, d'habiller les personnages de l'Évangile selon la mode de Florence ou de Pérouse, Raphaël comprit ce qu'il y a de grandeur dans la draperie grecque. Les manteaux qui couvrent les philosophes de l'*École d'Athènes,*

comme ceux dont s'enveloppent les *Prophètes* de la chapelle Sixtine, n'ont pas été coupés par les tailleurs de Rome, mais imaginés, jetés et ajustés par le goût suprême de Raphaël, par le libre génie de Michel-Ange.

L'École vénitienne, si charmante d'ailleurs et si pompeuse dans Véronèse, si imposante dans Titien, reste inférieure, comme ensemble, aux écoles romaine et florentine, pour avoir étalé des étoffes au lieu d'étudier des draperies, pour s'être complu aux habillements de théâtre, et à spécifier le satin, le taffetas, le velours, le brocart, dans l'unique but de varier le plaisir des yeux. Par la profusion de leurs costumes, les Vénitiens ont été entraînés à des bizarreries inconvenantes, au tapage des couleurs, et à ce style d'apparat, si brillamment renouvelé par Rubens, qui conduit peu à peu à négliger les sentiments et les idées pour remplacer l'éloquence de l'art par des phrases pittoresques.

Il est cependant un genre de peinture auquel la draperie ne saurait convenir : c'est le *Portrait*.

Ici, la vérité de l'imitation paraît être une qualité de premier ordre, et la ressemblance par le vêtement une nécessité. Toutefois, le portrait est une des plus hautes branches de l'art, et il n'est pour y exceller que les artistes d'élite. Ils se nomment : en Italie, Titien, Raphaël, Léonard de Vinci, André del Sarte; en Espagne, Velazquez; en Allemagne, Holbein et Albert Dürer; dans les Pays-Bas, Antoine More, Rubens, Van Dyck; en Angleterre, Reynolds et Lawrence; en France, Rigaud, Largillière, David, Gérard, Ingres.

Si les ouvrages de l'art doivent être mesurés au degré d'esprit que ces ouvrages demandent, la perfection du portrait est le dernier mot de la peinture. En effet, le modèle qui en apparence nous fait la loi, qui nous impose la singularité de ses traits, l'originalité de sa coiffure, la coupe de ses habits, sa manière d'être habituelle, de la tête aux pieds, le modèle, dis-je, laisse encore au peintre des libertés sans nombre. Ces traits profondément personnels, que profondément il faut accuser, il a cent moyens d'en modifier la physionomie, d'en corriger la laideur, en choisissant la face, le profil, le trois quarts, en baissant, relevant ou retournant la tête, en adoptant une pose qui dissimule les côtés insignifiants et mette en évidence les aspects favorables, en appelant à son aide la lumière et ses douceurs, l'ombre et ses mystères, le fond et ses prestiges.

S'attaquer à l'expression de la vie, et de la vie intelligente, est-il rien de plus difficile? Et comment y parvenir? Sera-ce par une imitation lit-

térale? Si une telle imitation suffisait, le meilleur peintre de portraits serait le photographe. Qui ne sait pourtant combien est trompeuse la vérité, prétendue infaillible, de l'image photographique? Le peintre doué d'un esprit peut évoquer l'esprit de son modèle; mais comment une machine pourrait-elle évoquer une âme? Mise en présence d'une figure humaine, la photographie, suivant la belle expression du sculpteur Préault, ne nous donne que « la suie de la flamme. »

Devant un être qui sent et qui pense, tout doit être senti et pensé, et par conséquent tout doit être choisi, tout, dis-je, l'attitude, la physionomie, les lignes de l'ajustement, le clair-obscur, la couleur, les accessoires et jusqu'à la proportion relative du cadre, qui est susceptible de rapetisser ou d'agrandir le modèle. Si la personne est de haute stature, il conviendra de rétrécir le champ au-dessus de sa tête, de manière qu'elle semble, pour ainsi dire, toucher au plafond du tableau; si elle est de petite taille, sa petitesse sera indiquée assez clairement par la distance ménagée entre le sommet de la tête et la bordure.

L'attitude? C'est un des plus grands moyens d'expression dans le portrait. Que d'essais, de tâtonnements et de sagacité ne faut-il point pour que la pose paraisse trouvée et non cherchée, saisissante et cependant naturelle! En faisant poser Henri VIII debout et de pleine face, tout simplement, tout droit, la canne à la main et un bras tombant, Holbein a pu manifester avec énergie les instincts et les appétits de ce gros homme, de cet étalon obèse et vorace qui remplit son cadre à le faire éclater. On voit mieux ainsi son masque rond, sa petite bouche cruelle, ses narines étroites et pincées, ses yeux de marcassin, ses tempes qui se gonflent, et ses mâchoires qui, par leur énorme développement, entraînent l'intelligence dans la région des viscères. Depuis Holbein, l'école anglaise a brillé par la variété des attitudes. Reynolds, dont l'imagination, sous ce rapport, fut si inventive, a eu très-souvent de belles rencontres, notamment lorsqu'il a peint le célèbre docteur Johnson : l'œil à demi clos, le front soucieux, les mains entr'ouvertes comme si elles allaient saisir une pensée encore flottante, il paraît plongé dans l'extase de la méditation et agiter quelque grand problème dans les replis de son intelligence, *in alta mente*. Reynolds n'a pas été moins bien inspiré dans le portrait d'un capitaine qui, tourné vers le spectateur, saisit la crinière de son cheval vu de croupe, et va monter en selle pour aller se jeter au loin dans une bataille.

Nos modernes, depuis un siècle, ont en ce genre quelquefois enchéri sur leurs devanciers, par le besoin d'exagérer l'exception, d'outrer l'acci-

dent, pour exprimer certains types étranges, certains tempéraments qu'ont engendrés le croisement des races, le courant des pensées neuves et les décisions de l'histoire. De nos jours, M. Ingres, dans le portrait de Bertin l'aîné, a su exprimer avec une singulière insistance le caractère de son modèle, rien que par l'attitude qu'il a surprise en lui après avoir



BERTIN L'AÎNÉ, PAR M. INGRES.

observé ses allures pendant des mois entiers. Assis familièrement et accablé d'embonpoint, le personnage pose ses deux mains tournées en dedans sur ses cuisses écartées, et de ses bras arrondis il semble soutenir le poids de sa corpulence. Chose en vérité surprenante et admirable, ce portrait où revit en traits indélébiles une individualité qu'il serait impossible de confondre avec aucune autre, il est plein de style en son imitation, parce qu'il est vrai d'une vérité typique, c'est-à-dire qu'il nous

apparaît comme une personnification de la haute bourgeoisie de notre temps, classe forte, intelligente et tenace, dédaigneuse de ce qui est au-dessous et au-dessus d'elle, et en qui l'orgueil du doctrinaire se mêle au positivisme du négociant, et au sans-gêne que donnent les fortunes conquises par le travail. Et pourtant, comme elle est intime et profondément particularisée, la physionomie de l'original, non-seulement par l'expression interrogative de son œil perçant, par le léger désordre de ses cheveux et par ses mains boudinées dont les doigts se terminent en fuseaux, mais encore dans les plis du gilet et de la redingote, dont la physionomie optique achève la physionomie morale du portrait !

La physionomie ? Elle est aussi dans l'individu une vérité générale que le peintre ne saurait au premier coup deviner, car il arrive chaque jour qu'un homme rude a une veine de douceur, et qu'une nature douce a des accès de violence. Jaloux de ressaisir l'unité du caractère à travers les expressions accidentelles ou trompeuses, Van Dyck retenait ses modèles à dîner pour mieux épier l'instant où leur physionomie véritable se trahirait, où le naturel, chassé par des convenances factices, *reviendrait au galop*. Holbein y avait réfléchi, et regardé de très-près, lorsqu'il a peint ce vieillard ascétique et doux, dont les mains osseuses, croisées l'une sur l'autre, redisent sa maigreur et sa tristesse, accusées déjà par son visage flétri, par ses yeux que la méditation a creusés, par ses joues caves et par ses lèvres minces, accoutumées au silence. Le bonnet noir enfoncé sur ses oreilles, la pelisse fourrée qui recouvre ses épaules, la table à laquelle il s'appuie, tout achève de nous montrer en lui un homme du nord qui vit dans l'intérieur de sa maison et de ses pensées. « Comment ne pas l'aimer, dit Paul Mantz, cette grave et douce physionomie d'un penseur qui eut, on le devine, toutes les inquiétudes du XVIe siècle, et qui, sans avoir la lèvre moqueuse d'Érasme, a vu, comme lui, finir l'ancien monde et commencer le monde nouveau ! Ces portraits d'Holbein sont pleins d'idées. Jamais l'âme humaine n'a été rendue si visible sous le visage qui la laisse transparaître. »

Lignes simples ou tourmentées, brusques ou adoucies, clair-obscur adapté au caractère de la personne, coloris mâle ou tendre, éclatant ou discret, vêtement négligé ou austère, et les accessoires, et les attributs, et le fond, ces divers éléments dans un portrait, sont du ressort de l'esprit. Chacun des grands maîtres les a mis en œuvre, suivant le caractère des personnages représentés, et quelquefois selon son génie. Si le peintre est Léonard de Vinci et qu'il se trouve devant la *Joconde*, il voile d'une amoureuse demi-teinte le portrait de cette femme aimable, au sourire

contenu et provoquant, au regard magnétique. Il l'enveloppe dans une harmonie du mode mineur, afin que la fusion du clair et de l'ombre et la tendresse d'une peinture effumée répondent à la secrète fascination de ce visage et de ce voluptueux regard. Si le peintre est Rembrandt, il répand sur la nature la plus vulgaire une lueur mystérieuse, qui est à elle seule une poésie, un roman de lumière. S'il est Velazquez, il



PORTRAIT PAR HOLBEIN.

exprime si bien la nuance du tempérament par l'exquise vérité du ton local, que nous découvrons sans effort la consonnance qui existe entre la forme visible et l'intimité de l'esprit. S'il se nomme Van Dyck ou Antoine More, il donne à tous ses personnages le cachet de la gentilhommerie ou l'investiture de la noblesse. S'il se nomme Rubens, il exalte la vie dans l'image de son modèle, il semble y précipiter la circulation du sang, et quand c'est un enfant ou une femme, il y prodigue la fraîcheur, la jeunesse et le soleil. Enfin, si l'artiste est un Titien, tous ses portraits deviennent imposants. Leur beauté nous attire en même temps que leur dignité nous tient à distance. Ils sont parlants, mais silencieux.

Elle est donc nécessaire, elle est donc profonde, et il la faut mainte-

nir, cette distinction ancienne entre le genre et l'histoire, ou, pour dire mieux, entre la peinture familière ou anecdotique et la peinture de style. A l'une convient la vérité individuelle; à l'autre une vérité plus générale et plus fière. Que Teniers particularise avec esprit et avec tous les accents de leur difformité grotesque ses paysans que Louis XIV appelait des « magots »; que Van Ostade détaille la laideur intéressante de ses musiciens ambulants, de ses villageois pauvres et contrefaits; qu'il nous introduise, avec un rayon de soleil, dans cette petite *École de village*, où vingt marmots adorables ont chacun leur manière de bouder le travail et de songer aux buissons : c'est à merveille. Une scène de charlatan forain, une fête publique, une partie d'échecs, une conversation intime, les comédies du ménage, les petits drames de la vie privée, ne demandent, — sans parler du sentiment, — que la justesse de l'observation et le talent d'imiter. Toute prétention au style y paraîtrait malvenue et serait même un contre sens.

Bien autre est la besogne du peintre, quand le personnage dont il raconte la biographie est le genre humain. Les formes, le geste, l'expression, et la nature extérieure et le paysage, il soumet tout cela au contrôle de sa pensée, semblable à celui qui, refondant des monnaies vulgaires et usées, les frappe de neuf et en crée d'autres espèces, d'un métal plus pur, d'un titre plus haut. Il sait que, dans les balances de l'histoire, les petites choses sont emportées par le poids des grandes. Il ne se rappelle plus, comme l'a dit Reynolds, si Alexandre fut petit de taille, si Agésilas fut estropié, si saint Paul avait l'air commun; et dans la représentation de ces héros, il préfère la ressemblance de leur esprit à celle de leur figure. S'il a vu par hasard un jeune garçon, lançant une fronde, se mordre la lèvre, il n'ira pas, à l'exemple du Bernin, donner au vainqueur de Goliath cette expression triviale et accidentelle, sous peine de manquer aux lois supérieures de son art.

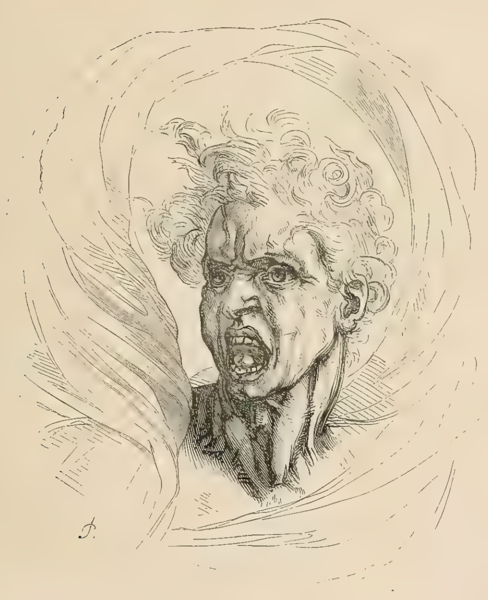
La couleur aussi a ses convenances et sa dignité, aux yeux du peintre de style. Quelquefois il la tempère pour plus de sévérité, et il la réduit presque au ton du clair-obscur, ou bien, s'il en trouve l'harmonie trop efféminée, il ne craint pas de la rompre par des transitions soudaines, des rapprochements hardis, qui secouent fortement le spectateur comme feraient les notes saccadées d'une musique guerrière.

Non, non, le grand artiste n'est pas celui qui vient dans nos maisons, revêtir nos costumes, se conformer à nos habitudes, nous parler l'idiome de chaque jour et nous donner le spectacle de nous-mêmes : le grand artiste est celui qui nous conduit dans les régions de sa pensée, dans les

palais ou les campagnes de son imagination, et qui là, tout en nous parlant la langue des dieux, tout en nous montrant des formes et des couleurs idéales, nous laisse croire un instant, à force de vérité dans ses mensonges, que ces régions sont celles où nous avons toujours vécu, que ces palais nous appartiennent, que ces paysages nous ont vus naître, que cette langue est la nôtre, et que ces formes, ces couleurs créées par son génie, sont les formes et les couleurs de la nature elle-même.

CHARLES BLANC.

FIN DU TROISIÈME LIVRE.



LA COLÈRE, PAR MICHEL ANGE.

LE CHRIST

BÉNISSANT LES ENFANTS

PAR REMBRANDT

(GALERIE SUERMONDT, A AIX-LA-CHAPELLE)



Depuis la publication de notre volume sur la *Galerie Suermondt*, à Aix-la-Chapelle [1], cette collection, déjà si riche, s'est augmentée d'un grand nombre de peintures capitales : un van Eyck et un Holbein, un Rubens exceptionnel, le fameux Paulus Potter de la galerie Choiseul, plusieurs Ruisdael, Terburg, Theodor de Keyser, Adrien Brouwer, van Dyck, Teniers, et même un Watteau.

En 1860, M. Suermondt n'avait qu'un seul Rembrandt, le *Rabbin* de la galerie Patureau, entouré, il est vrai, des disciples : Salomon Koninck, Govert Flinck, van den Eeckhout, Roghman, Fabritius, de Gelder, Pieter de Hooch et van der Meer de Delft. Aujourd'hui, M. Suermondt a six Rembrandt, qui se trouvent échelonner chronologiquement presque toute la carrière du peintre.

I. Le *Saint Jérome* agenouillé dans sa grotte (Smith, n° 128), gravé par J. G. van Vliet (Claussin, n° 13), en 1631, et peint probablement en 1630, peut-être en 1629. Nous ne connaissons qu'un seul Rembrandt daté 1630, la *Tête de vieillard* que j'ai signalée au musée de Cassel; et d'avant 1630, nous ne connaissons que le *Saint Paul* de la galerie de

1. Paris, Ve J. Renouard, 1860. La *Gazette* en a rendu compte dans son numéro de novembre 1860, t. VIII, p. 187.

Pommersfelden, daté 1627. Ce *Saint Jérome* est donc bien intéressant comme œuvre tout à fait primitive du maître.

II. Pour mémoire : un petit portrait de *Philon le Juif* (Smith, n° 461), gravé par le même J. G. van Vliet, en 1633. Mais il paraît que la peinture originale, signée et datée 1630, suivant notre ami M. Mündler, serait à Innsbruck. Rembrandt a fait aussi une eau-forte de ce Philon, signée R[t] et datée 1630 (Bartsch, n° 321 ; Claussin, n° 314 ; Ch. Blanc, n° 266), intitulée par les iconographes : *Homme à moustaches et grand bonnet;* copie par Livens (Claussin, n° 21). C'est encore ce même Philon que Rembrandt a gravé en 1635 (Bartsch, n° 286, et Claussin, n° 283, sous le titre *Tête orientale*; Ch. Blanc, n° 173, sous le nom de Jacob Cats). J. G. van Vliet lui-même a *peint*, dans la même proportion que celui de Rembrandt, un petit portrait de Philon, portant à son bonnet une étiquette sur laquelle son nom est écrit en grec : Φιλως (vente du prince Radzivill, février 1866; acheté par W. Bürger). Salomon Koninck aussi a peint, de grandeur naturelle, en buste, ce Philon, qui devait être un familier de l'atelier de Rembrandt, puisque l'on retrouve encore cette tête de vieux Juif dans le *Siméon* agenouillé portant le petit Jésus, tableau du musée de La Haye, daté 1631, dans le *Tobie* de la galerie d'Arenberg, daté 1636, et dans l'*Arracheur de dents*, de Gerard Dov, n° 128 au Louvre.

III. Un petit paysage *panoramique*, dans les environs de Haarlem; effet de matin, d'un ton olivâtre, exquis. Point de signature ni de date; mais la peinture doit être du même temps que le petit chef-d'œuvre du musée de Cassel, *Effet d'hiver*, avec patineurs, daté 1636; peut-être un peu antérieure.

IV. Un paysage avec sujet biblique, *Ruth et Booz*, signé et daté 1641, un an avant la *Ronde de nuit*. Aussi la peinture en est-elle très-forte de couleur, dans une harmonie marron.

V. Le *Rabbin*, des collections W. Beckford, Fonthill Abbey, Durand-Duclos, Nieuwenhuys et Patureau ; signé et daté 1645.

VI. Enfin, un tableau qui se classe, dans l'œuvre de Rembrandt, au premier rang, comme importance et comme qualité ; le *Christ bénissant les enfants* (Smith, n° 81 [1]). Il était, de temps immémorial, dans la noble

1. N° 81. « *Christ bénissant les enfants.* « Alors on lui amena là de petits enfants auxquels il imposa les mains, et il pria. » Le Sauveur est représenté ici, assis sur la

et ancienne galerie des comtes Schönburn, de Vienne, et c'est de là que M. Suermondt le tient, — tout récemment. Il n'a jamais été gravé que par Hess, gravure médiocre et devenue très-rare. C'est pourquoi, sitôt la peinture arrivée à Aix-la-Chapelle dans la galerie Suermondt, nous en avons fait faire l'eau-forte ci-jointe, un des chefs-d'œuvre de Flameng, à notre avis.

Dans un beau livre, intitulé la *Foi nouvelle cherchée dans l'art, de Rembrandt à Beethoven,* M. Dumesnil-Michelet dit que le Christ de la grande *Résurrection de Lazare* (Claussin, 77, Ch. Blanc, 48) a l'air d'un « enchanteur. » Ici, le Christ a l'air d'un magnétiseur. Assis sur un tertre de gazon, au pied d'un gros arbre, le visage de profil, ses longs cheveux « couleur de froment mûr » tombant sur ses épaules, il impose sa main droite, en plein, sur la tête d'une petite fille dont il tient le bras. La petite, debout, un peu effarée, par un geste enfantin se met un doigt dans la bouche, et elle se détourne vers sa mère qui la repousse doucement sous la main du Sauveur. Cette jeune femme, debout, la tête presque de profil et coiffée d'une espèce de turban, porte sur son bras droit un baby qui avance sa petite main potelée, sortant d'une manche rouge. En arrière se pressent plusieurs figures curieuses, dominées au beau milieu par un gros enfant que sa mère exhausse en le tenant sous les bras. Amenez-lui les petits enfants! A droite, dans la pénombre, derrière le Christ et contre le tronc d'arbre, un personnage sceptique, quelque pharisien, à longue barbe, et coiffé d'une toque noire. Le fond est neutre, paysage sombre, presque indistinct, pour enlever en lumière la tête blonde, sympathique et pensive, du Christ, et les trois têtes d'enfants, toutes radieuses, surtout celle du baby en l'air, les deux bras étendus comme des ailes : il a aussi des manches rouges, de ce pourpre intense que s'assimilèrent plusieurs élèves de Rembrandt, particulièrement Nicolas Maas, lorsqu'il peignait dans l'atelier du maître, de 1650 à 1655.

Les fanatiques des vieux styles classiques, issus de la tradition méridionale gréco-romaine, ont souvent accusé de « grossièreté » le style de

gauche (la gravure de Hess a retourné la composition), prenant affectueusement un enfant par le bras et lui posant la main sur la tête; pendant que la mère de l'enfant, avec un autre baby dans les bras, contemple avec une émotion de plaisir cette scène touchante. Un peu en arrière, plusieurs personnes s'efforcent de s'approcher, une entre autres qui exhausse un petit enfant pour lui montrer le Sauveur. Gravé par Hess, d'après le tableau de la collection du comte Schönburn, à Vienne. La description ci-dessus est donnée d'après l'estampe.

T. H., 7 pieds 2 p., l., 5 pieds. » (J. Smith, t. VII, London, 1836.)

Rembrandt, peu conforme, en effet, au poncif des académies. Si Rembrandt n'a jamais rien fait comme tout le monde, son originalité, du moins, n'est jamais vulgaire. Il s'écarte volontairement des orthodoxies, s'inspire d'un nouveau sentiment tout humain, et l'incorpore dans une forme particulière. On pourrait dire qu'il a fait pour le Christ ce que le Christ avait fait pour Lazare : il l'a ressuscité. M. Edgar Quinet a très-bien expliqué cette transfiguration du Christ par le génie de Rembrandt.

Ici, dans ce chef-d'œuvre provenant de la galerie Schönburn, la tête du Christ est belle et distinguée : elle rappelle, type et couleur, le fameux portrait — peut-être apocryphe, écrit par Lentulus. La tête de la mère est aussi d'un type très-fin, et la tête du sceptique fait penser aux portraits des Vénitiens de la grande époque. Les enfants sont prodigieux de vie ; leur fraîcheur lumineuse éteindrait la peinture des plus éclatants Rubens. Comme arrangement et symétrie de la composition, j'espère que les âmoureux de Raphaël et de Poussin n'ont rien à dire. Outre l'heureux balancement des lignes, dans une forme pyramidale, recommandée par l'école romaine, l'effet saisissant du tableau résulte, d'ailleurs, de la combinaison du clair-obscur qui modèle l'ensemble du groupe, qui met à leurs plans respectifs les diverses parties, et qui, surtout, fait sauter aux yeux le sens profond du sujet : le Christ illuminant la jeune humanité, mystérieusement poussée vers ce rédempteur.

Ah! quel sentiment! et que ce Rembrandt est irrésistible! quand une fois on l'a connu, on l'aime toujours. Il vous revient toujours, il vous provoque, il vous émouve vers un monde singulier, il vous entraîne, ce réaliste, qui est le plus fantastique des peintres, cet idéaliste, qui exprime, par les artifices de la nature, tous les mystères de la vie, dans ses profondeurs ténébreuses ou sur ses sommets éclatants : — je ne sais pas au juste si l'idéal est en haut ou en bas.

Les figures du *Christ bénissant les enfants* sont de grandeur naturelle, et la toile, large de plus de 5 pieds, a plus de 7 pieds de haut.

Les tableaux de Rembrandt, avec figures *entières*, de grandeur naturelle, sont très-rares. Dans la *Leçon d'anatomie* (musée de La Haye), dans les *Syndics* (musée d'Amsterdam), deux des tableaux les plus fameux de Rembrandt, dans cet autre chef-d'œuvre, erronément intitulé *Rembrandt et sa famille* (musée de Brunswick), dans le *Jacob bénissant les fils de Joseph* (musée de Cassel), dans le *Samson*, erronément intitulé *Adolp de Gueldre* (musée de Berlin), dans *Rembrandt et sa femme* (musée de Dresde), dans la *Fiancée juive* (musée van der Hoop, à Amsterdam), dans la *Parabole*, de la galerie de lord Hertford, dans presque toutes les compositions importantes de Rembrandt, les figures de grandeur

naturelle sont coupées au genou (*Kniestuk*). A Saint-Pétersbourg, le seul musée de l'Europe que je n'aie pas visité, il n'y a point non plus de tableau vraiment capital avec figures *entières*, de grandeur naturelle, la *Danaé*, peut-être?

Aussi, la *Ronde de nuit*, du musée d'Amsterdam, tient-elle le premier rang dans l'œuvre de Rembrandt, d'abord certainement à cause de sa qualité, et un peu parce qu'elle réunit vingt-trois figures « en pied. » Le *Christ bénissant les enfants*, avec ses *dix* figures entières, semble donc se classer tout de suite en second, comme importance, après la *Ronde de nuit*.

Comme qualité de peinture, il vient aussi, parmi tous les Rembrandt que je connais, en tête de l'œuvre, à côté des *Syndics*, d'Amsterdam, et de la *Famille*, de Brunswick.

C'est insensé, peut-être, d'essayer le classement, presque numéroté, dans les productions d'un artiste de génie, lesquelles se balancent par des mérites de diverse nature. Cependant il en est un peu dans le sentiment d'admiration comme dans le sentiment d'affection. Ne pourrait-on pas numéroter les personnes qu'on aime? Si la Mort était là pour les frapper, on aurait subitement l'instinct de l'élection entre ces êtres qu'on croit chérir également. Supposez dans un bateau votre famille, vos amis, tout ce qui vous tient au cœur, — et que le bateau chavire!... Vous nagerez, d'instinct, tout droit vers l'être que vous aimez le plus. Si le feu prenait à un monument où fussent réunis tous les Rembrandt, je n'hésiterais pas à me précipiter vers la *Ronde de nuit*, pour la sauver. Après?

Après, dans la série des grandes compositions, ce devrait être ce *Christ*, et les *Syndics*, puis une demi-douzaine d'autres, parmi lesquelles la *Famille*, de Brunswick, le *Rembrandt et sa femme*, de Dresde, la *Leçon d'anatomie*, du musée de La Haye, peut-être la *Danaé*, de l'Ermitage.

Ce classement, qui a l'air d'être absurde et très-arbitraire, se comprend mieux dans les séries où les tableaux sont plus analogues, par exemple dans les portraits. Il est certain que le plus beau portrait « en pied » de tout l'œuvre de Rembrandt est la femme, baptisée madame Daey (Smith, n° 551), de la galerie van Loon, à Amsterdam. Il est certain que le plus beau portrait à mi-corps est le portrait de Jan Six (Smith, n° 329), de la galerie Six van Hillegom, aussi à Amsterdam. Là-dessus je crois qu'on ne risque pas de contradiction.

Il y a néanmoins cette autre considération très-notable, lorsqu'on veut apprécier la valeur relative des œuvres d'un maître : tous les peintres



FLAMENG SCULPT

JÉSUS BÉNISSANT LES ENFANTS

Berlin.

ont dans leur carrière des manières successives et différentes; c'est une loi du développement individuel. Cette progression, ou mieux cette variation du talent d'un artiste, on est porté à la diviser en trois phases : la jeunesse, ou la formation; la maturité, ou l'épanouissement complet; une dernière période, qui est parfois un élan suprême, parfois une exagération ou une décadence. Ainsi, Raphaël a trois manières, dit-on : la première, représentée par le *Mariage de la Vierge*, ou, si l'on veut, par la *Belle Jardinière ;* la seconde, mettons par l'*École d'Athènes* ou par la *Madone de Saint-Sixte;* la troisième, par la *Transfiguration*. Chacun est libre de préférer une de ces manières aux deux autres, et, par exemple, la *Madone de Saint-Sixte*, ou même la *Jardinière*, à la *Transfiguration*.

Pareillement, Rembrandt a, dit-on, trois manières que représentent trois de ses chefs-d'œuvre : la *Leçon d'anatomie*, datée 1632, la *Ronde de nuit*, datée 1642, et les *Syndics*, datés 1661.

La *Leçon d'anatomie* est un peu froide, et, dans les têtes des jeunes chirurgiens, très-correctement peintes, on trouve je ne sais quel ressouvenir, bien inconscient, sans doute, de Mierevelt et de Ravestein. En cette première époque, le peintre, et aussi l'aquafortiste, est délicat, soigneux, ne négligeant rien, finissant le détail, au milieu de la grande harmonie qu'il posséda toujours, dès son commencement juvénile. Dans le *Siméon*, du musée de La Haye, le groupe de figurines au milieu du temple est minutieux et *fini* comme un Gerard Dov; et c'est, en effet, vers cette époque que Gerard Dov se formait chez le jeune maître. Willem de Poorter, souvent *précieux* comme Gerard Dov, doit être aussi de cette première génération des disciples de Rembrandt.

Mais, quel contraste! dans ce *Siméon*, daté 1631, l'architecture, d'une exécution vague et escamotée, offre un effet fantastique et grandiose. Toutefois, ce premier style, attentif et serré, dure quelques années, jusque vers 1638; avec des exceptions étonnantes : par exemple la Tête d'homme, appartenant à M. Auguiot, signée et datée 1635, et qui est un des morceaux les plus violents, les plus empâtés, de Rembrandt; sans la date bien authentique, on dirait une fougueuse ébauche de la dernière manière, après les *Syndics*, alors que le vieux lion, blessé par le destin, s'était retiré dans l'ombre d'un quartier populaire.

La *Ronde de nuit* est, je crois, le chef-d'œuvre le plus original qui existe, dans n'importe quelle école. L'artiste s'appartient absolument. Il ne ressemble à personne, — si ce n'est pourtant que tous les grands maîtres, de toutes les écoles, ont des analogies : la même substance vivifie les talents divers en apparence : la *Ronde de nuit*, par certaines

qualités, rappelle à la fois Corrége, Titien, Velazquez, qui se répondent entre eux sur des notes de la même musique.

La forte génération de peintres qui caractérise vraiment l'école rembranesque gravite autour de cette époque de la *Ronde de nuit :* Bol, Flinck, Jacob Backer, van den Eeckhout, les Koninck, Victor, Benjamin Cuyp, Ovens, le jeune Carel Fabritius, le jeune Samuel van Hoogstraeten et autres.

De la *Leçon d'anatomie* à la *Ronde de nuit,* de 1632 à 1642, Rembrandt avait toujours monté. Pendant une dizaine d'années après la *Ronde de nuit,* il est en plein succès, en pleine prospérité. C'est là son apogée radieuse. Puis, la fatalité s'attaque à ses affaires, le tourmente dans sa personne et dans ses biens, le ruine, le chasse de sa maison, de ce sanctuaire où il avait produit tant de chefs-d'œuvre, formé tant d'excellents disciples, influencé toute l'école hollandaise.

En 1656, il s'en va sur le Rozengracht, et il disparaît presque du monde, à ce point que la date de sa mort était restée inconnue jusqu'aux découvertes de M. Scheltema[1]; que Houbraken, l'élève de Samuel van Hoogstraeten, avait donné la date 1674, d'autres les dates 1664, 65, 68, et qu'on avait même supposé que Rembrandt était mort hors de la Hollande !

Les *Syndics* sont le chef-d'œuvre de cette dernière période, où les tableaux et les eaux-fortes sont moins nombreux. Il faut y classer cependant d'autres chefs-d'œuvre, dont la date, quand elle n'est pas inscrite sur la peinture, est indiquée par le style ou par les personnages représentés : tels sont le portrait de Jan Six, la *Fiancée juive,* du musée van der Hoop, la *Famille,* du musée de Brunswick, etc. Beaucoup d'artistes préfèrent cette manière ample, exubérante, fougueuse, terrible en certains tableaux, à la seconde manière radieuse; même à la *Ronde de nuit.* Pour moi, je l'aime autant, peut-être, sans disconvenir qu'elle s'exalte parfois jusqu'à l'excès.

C'est durant l'époque intermédiaire entre la *Ronde de nuit* et les *Syndics,* mettons de 1650 à 1655, que se forma chez Rembrandt une troisième pléiade d'élèves, où marque surtout Nicolas Maas (Drost aussi

1. La librairie Renouard vient de publier une nouvelle édition du REMBRANDT de M. Scheltema, avec beaucoup de documents nouveaux et avec des notes de W. B. Le plus curieux dans ces découvertes nouvelles est que le brave Rembrandt a eu trois femmes! Saskia Uilenburg, de 1634 à 1642; Hendrikje Jaghers, en 1654; et Catharina van Wyck, dans les dernières années de sa vie. Voilà donc qu'on commence à connaître la biographie de l'homme. On a beaucoup étudié l'eau-fortiste et le peintre. Il reste à faire, avec cette trinité, une seule personne, — et un beau livre.

doit être du même temps, puisqu'un de ses chefs-d'œuvre, *Jeune femme lisant une lettre*, vente Leroy d'Étiolles, et aujourd'hui chez M. de Vandeuil, est daté 1654), et à laquelle il convient, suivant moi, de rattacher Pieter de Hooch et van der Meer de Delft, même Gabriel Metsu et quelques autres, comme j'espère l'expliquer dans une monographie sur van der Meer.

Après 1660, et dans les dernières années du pauvre solitaire Rembrandt, je ne vois plus guère qu'un seul peintre qui ait pu étudier chez lui : c'est Arnold de Gelder. — Verdoel et autres ne sont plus que des sectateurs posthumes.

Mais pourquoi tous ces détails sur la chronologie des tableaux de Rembrandt? Eh bien! c'est pour fixer une date approximative au *Christ bénissant les enfants*, qui n'est ni signé, ni daté : singularité très-exceptionnelle, mais dont nous avons l'explication. Il paraît que, lors des guerres napoléoniennes et des invasions en Autriche, comme les troupes victorieuses emportaient tout ce qui leur semblait précieux, la signature ut effacée, de crainte que le grand nom de Rembrandt n'attirât la convoitise. J'imagine qu'on retrouverait signature et date, si l'on osait toucher au vernis, et enlever la belle patine d'un tableau depuis si longtemps immaculé.

Nous avons raconté ailleurs les périls de la *Ronde de nuit*, dans des circonstances analogues : pour la sauver du pillage, que les vainqueurs appelaient le droit de la guerre, les prudents Hollandais l'avaient étendue sous d'épais tapis recouvrant le parquet d'une des salles de l'hôtel de ville d'Amsterdam. Les envahisseurs marchèrent dessus, sans se douter de rien, et le chef-d'œuvre fut ainsi conservé à la Hollande. Il est vrai que les tableaux pris dans la collection de La Haye, comme, par exemple, le fameux *Taureau* de Paulus Potter, après avoir été pendus au Louvre, furent restitués à la Hollande en 1815, une fois le césar tombé.

Pour moi, je tiens que le *Christ bénissant les enfants* a été peint vers 1650, c'est-à-dire précisément au milieu de la distance qui sépare des *Syndics* la *Ronde de nuit*. Je m'en assure par le caractère du style ample et serein, par l'abondance de l'exécution, très-attentive cependant, par l'intensité de la couleur, qui demeure très-lumineuse. Ce sont là des signes difficiles à expliquer, mais qui sautent aux yeux du connaisseur. A quoi voit-on qu'un tableau est de tel maître ou de telle école? que c'est une copie ou un pastiche?

Il y a, d'ailleurs, d'autres signes qui indiquent cette date approximative : autour de 1650. S'il ne s'agissait pas d'un artiste comme

Rembrandt, on craindrait de fatiguer avec ces détails sur une simple question de la date d'une peinture. Mais il est assez intéressant de reconstituer la série des œuvres d'un grand maître, outre que cette recherche peut montrer comment, par quelle analyse comparative, on arrive presque à l'évidence.

D'abord, c'est de 1645 à 1650 que s'accusent surtout dans la couleur de Rembrandt ces rouges profonds que Nicolas Maas sut imiter avec bonheur[1]. Le rouge des manches du baby exhaussé en l'air, on le retrouve, juste du même ton, dans la robe de la femme qui peigne son enfant (musée de Darmstadt, n° 271), et cet enfant tient aussi dans sa main une pomme, comme la petite fille magnétisée par le Christ. Or, ce curieux tableau, sur lequel ont tant discuté Nagler, Rathgeber et autres, est daté de 1649. Même rouge et même qualité de pâte dans le petit chef-d'œuvre de Bridgewater Gallery à Londres, la *Prophétesse Anne* (Smith, n° 123), datée 1650. Nous pourrions citer bien d'autres peintures du même temps et en constater les analogies avec notre *Christ bénissant les enfants.*

Secondement, il est notable que la mère portant sur le bras droit son baby, et dont les traits fins ont une distinction exceptionnelle parmi les types de Rembrandt, paraît être la même femme que la jeune mère, debout, vue de dos, portant aussi un enfant et montant une marche vers le Christ, dans la *Pièce aux cent florins.* Bon! Mais de quelle époque est cette eau-forte non signée ni datée? A notre avis, il faut chercher sa date après 1644. Smith a proposé 1648. C'est aussi à peu près l'opinion de M. Waagen.

La *Pièce aux cent florins* a plusieurs rapports avec le célèbre et minutieux tableau de la National Gallery de Londres : la *Femme adultère,* un peu surprenante pour les amateurs incomplétement familiarisés avec les bizarreries de Rembrandt, à cause de la date 1644, bien authentique, inscrite par Rembrandt à la suite de sa signature.

Le Christ de la *Femme adultère* et le Christ de la *Pièce aux cent florins,* tête, pose et draperies, sont presque identiques. L'homme qui accuse la femme adultère est le même que l'homme à barbe et à cheveux courts, lequel, dans la *Pièce aux cent florins,* implore le Christ, en montrant de la main gauche le malade étendu sur une brouette. L'eau-forte

1. M. Waagen fait la même remarque à propos de la *Sainte Famille,* datée 1645, au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg : « Dans la combinaison des couleurs, parmi lesquelles le rouge vif du rideau joue un grand rôle, on retrouve bien le modèle de Nicolas Maas. » (*Manuel de l'histoire de la peinture,* t. III, p. 12.)

et le tableau semblent donc être à peu près de la même date, aussi étonnants l'un que l'autre pour la délicatesse exquise du travail, à une époque où Rembrandt commençait à s'emporter.

Ajoutons que le Christ des *Pèlerins d'Emmaüs* (musée du Louvre, nº 407), qui est daté 1648, est encore le même que le Christ de la *Femme adultère* et de la *Pièce aux cent florins.*

De la jeune mère vue de dos dans la *Pièce aux cent florins,* Rembrandt avait fait une délicieuse petite étude peinte d'après nature (Smith, 176), vendue en 1826 dans la collection du comte Pourtalès, exposée en 1835 à la *British Institution,* et reconquise l'année dernière sur l'Angleterre par van Cuyck. Je ne sais où est maintenant ce bijou, signé et daté 1640 (?). La femme, qui pourrait bien être la jeune mère dans le *Ménage du menuisier* au Louvre (même date, 1640), semble un peu plus jeune que dans le *Pièce aux cent florins,* où elle semble aussi un peu plus jeune que dans le *Christ bénissant les enfants.*

La date approximative de 1648 pour la *Pièce aux cent florins* fournit donc encore une indication sur la date probable du *Christ bénissant les enfants,* et ce tableau peut nous servir de jalon intermédiaire entre la *Ronde* et les *Syndics.*

Volontiers donc je jalonnerais ainsi tout l'œuvre peint de Rembrandt:

Premier tableau, signé et daté 1627, le *Saint Paul,* de la galerie de Pommersfelden;

La *Leçon d'anatomie,* premier chef-d'œuvre consacré, 1632;

La *Ronde de nuit,* 1642;

Le *Christ bénissant les enfants,* vers 1650;

Les *Syndics,* 1661;

Et la *Fiancée juive,* au musée van der Hoop, probablement de la dernière année de Rembrandt, 1669.

1650, date approximative du Christ de la galerie Suermondt, c'est juste le milieu de la carrière de Rembrandt, puisqu'il vint habiter Amsterdam, tout jeune, vers 1630, et qu'il y mourut à la fin de 1669.

Je n'ai pas revu le tableau depuis qu'il est accroché chez mon ami M. Suermondt. Dans l'hôtel des comtes Schönburn, à Vienne, comme il était placé dans un salon, juste en face des fenêtres, on avait bien de la peine à le voir sans reflet et sans miroitement. Je suppose qu'il doit faire un grand effet sous la lumière venant d'en haut, dans la vaste et claire galerie de M. Suermondt. Rien que pour admirer cette peinture extraordinaire, on pourrait aller en pèlerinage à Aix-la-Chapelle (prononcez Aachen), visiter la galerie Suermondt, toujours libéralement ouverte aux étrangers, et se donner le plaisir de revenir par Amsterdam et La Haye,

afin de comparer, en un seul petit voyage, ce *Christ bénissant les enfants*, la *Ronde de nuit*, les *Syndics*, la *Leçon d'anatomie*, et les autres superbes Rembrandt des collections van Loon, Six van Hillegom et Steingracht.

W. BÜRGER.

Pendant que l'on composait cet article à l'imprimerie, les Anglais, qui ont la passion d'*importer* chez eux toutes les belles choses, ont décidé M. Suermondt à leur céder le chef-d'œuvre de Rembrandt. Et aujourd'hui le *Christ bénissant les enfants* est accroché dans la *National Gallery* de Londres! Ce qui me console de cette conquête des Anglais sur la galerie de mon ami Suermondt, c'est que, du moins, le tableau sera toujours visible dans un musée public, où le voilà désormais immobilisé, parmi des trésors sauvegardés avec une sollicitude très-intelligente.

W. B.



JEUNE FILLE AU PANIER, PAR REMBRANDT.

HISTOIRE

DES

POTERIES, FAÏENCES ET PORCELAINES

PAR M. J. MARRYAT

TRADUCTION, NOTES ET ADDITIONS

PAR M. LE COMTE D'ARMAILLÉ ET M. A. SALVETAT

(SUITE ET FIN [1].)



AIGUIÈRE DE FAÏENCE DE NEVERS.

Depuis l'apparition du livre de M. J. Marryat, l'histoire des faïences françaises a été étudiée jusque dans ses infiniment petits. M. Ch. Davillier pour les faïences de Moustiers, M. Dubroc de Segange pour celles de Nevers, M. André Pottier dans les communications qu'il a faites sur celles de Rouen, en attendant la publication de l'ouvrage qu'il prépare avec tant de soin; M. Houdoy pour celles de Lille; M. B. Fillon pour les faïences dites de Henri II; puis les recherches de M. Tainturier sur les faïences d'Alsace; de M. A. Tabouriech sur la céramique du sud-ouest; de M. J. Greslou sur divers points, et enfin les documents conservés dans les archives de la Manufacture de Sèvres, ont permis à M. A. Salvetat de rectifier sur beaucoup de points les faits avancés par l'auteur anglais et les marques données par lui. M. Riocreux regrette même, dans sa trop courte préface, que les annotateurs n'aient pu utiliser le livre du docteur Warmont

1. Voir le numéro du 1er août dernier.

sur les faïences de Sinceny, et du docteur Lejeal sur celles de Saint-Amand-les-Eaux.

L'étude sur les carreaux est, avons-nous dit, scindée en deux parties : l'une à la suite des faïences françaises, l'autre au milieu des poteries anglaises. Elle a reçu de notables additions, mais elle demanderait à être coordonnée de façon à former un ensemble classé avec méthode. En effet, ces carreaux sont de plusieurs natures, tant par leur fabrication que par la composition chimique de leur couverte. Ils peuvent se diviser en trois classes, suivant qu'ils sont en simple terre cuite, ou vernissés, ou émaillés.

Parmi les premiers, qui semblent être en même temps les plus anciens, il en existe qui sont décorés de dessins en relief faits avec une terre autrement colorée que celle du fond; d'autres sont simplement estampés. Il en existe de cette nature au musée de Nantes, qui semblent surtout avoir été destinés à former des revêtements, et que M. B. Fillon estime être de l'époque carlovingienne.



COUPE DE FAÏENCE D'OIRON.

Viennent ensuite, vers le XIe siècle, ceux qui, étant d'une seule couleur, noire, rouge ou jaune, étaient destinés à former une espèce de mosaïque; puis ceux qui ont été décorés de dessins appliqués au pinceau avec une pâte liquide de couleur plus claire ou plus foncée que celle du fond. Les uns et les autres ont été revêtus ensuite d'une couverte au plomb, généralement transparente, destinée à aviver ces couleurs.

Plus tard, le dessin fut estampé au moyen d'un moule en bois et rempli d'une incrustation en terre, de telle sorte que le dessin ne présente aucun relief. C'est cette dernière espèce de carreaux qui est la plus répandue, et qui, fabriquée durant tout le moyen âge, a servi à décorer les églises de France et d'Angleterre de splendides pavages dont les divers éléments formaient de vastes compositions.



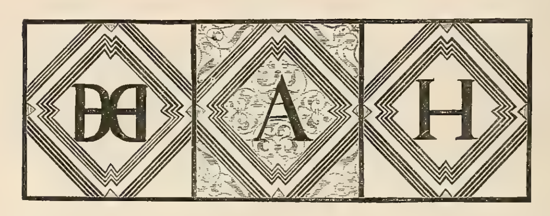
PAVÉS DU MANOIR D'ANGO.

A la Renaissance, un autre mode de procéder apparut, surtout en Normandie, bien que le dessin fût encore obtenu par impression, et que la fabrication restât une variante de celle que nous venons d'indiquer. La matrice se transforme en une sorte de planche d'impression, et creuse dans la terre un sillon rempli d'une matière noire destinée à accentuer le dessin en le rendant visible. Puis le tout est verni au plomb.

Tels sont les carreaux du manoir d'Ango, à Varengeville-sur-Mer, dont nous donnons ici des spécimens. A la même époque apparaissent les carreaux émaillés.

Les uns sont peints à la mode italienne : tels sont ceux que

M. B. Fillon a signalés dans la chapelle d'Oiron [1], et qui doivent dater du temps de Claude Gouffier, dont ils portent le chiffre; tels sont ceux du château de Thouars, qui ont été fabriqués à Nevers pour Marie de La Tour [2]; tels sont enfin ceux portant la date de Rouen, 1538, qui décoraient les châteaux d'Écouen et de Madrid, où ils formaient de grandes compositions historiques en même temps que de simples panneaux d'ornements, et peut-être le château de Polisy en Auxois. Là, il existe encore un magnifique carrelage daté de 1545, et qui nous semble de fabrication française, autant qu'il est permis d'en juger d'après les dessins qui en ont été publiés [3]



PAVÉS DE LA CHAPELLE D'OIRON.

Les autres ont été fabriqués à la mode espagnole. Le dessin, obtenu par l'impression d'une matrice, forme un filet saillant qui divise le champ du pavage en compartiments creux, dans lesquels des émaux de diverses couleurs ont été coulés et parfondus, absolument comme cela se pratique dans la fabrication des émaux incrustés.

Les châteaux voisins du littoral, en Normandie et en Bretagne, possédaient des carrelages de cette espèce, qui ressemblent tellement à des azuléios, qu'il est permis de croire qu'ils ont été importés d'Espagne par le commerce.

Enfin, au XVII[e] siècle, la fabrication fut encore modifiée en ce sens que les couleurs furent séparées par un trait en creux qui a dû être enlevé, dans la matière encore crue, au moyen d'un outil de fer, trait qui les a empêchées de se mêler.

Nous avons vu des carreaux de cette espèce encore en place dans des

1. B. Fillon, *L'Art de terre chez les Poitevins*, page 95.

2. Ch. de Laugardière, *Lettre... sur le lieu de fabrication des carreaux du château de Thouars*. In-8 de 9 pages. A. Aubry. Paris, 1865.

3. Petit de Gaussen, *Portefeuille archéologique*. Céramique. Pl. 3 à 8. — Émile Amé, *Carrelages émaillés du moyen âge et de la Renaissance*.

châteaux normands, et il en existe de fort beaux échantillons au musée des Antiquités de Nantes.

La matière est vaste et intéressante, on le voit, et mérite d'être traitée. M. Alfred Ramé avait commencé à le faire; mais ses *Études sur les carrelages historiés du* XIIe *au* XVIIe *siècle* se sont arrêtées à peine commencées, et nous n'avons encore que des ouvrages incomplets, ou qui ne traitent que des points spéciaux.

Pour les poteries allemandes, M. A. Salvetat s'est servi du *Guide* de M. A. Demmin, mais en faisant ses réserves : cela se conçoit de reste.

M. A. Demmin, si mal renseigné généralement sur toutes les fabrications dont il parle, a mêlé, quand il s'est agi de celles de l'Allemagne, trop d'affirmations contestables à des faits qui peuvent être vrais, mais que rien ne justifie, pour qu'on ne se tienne pas en grande défiance à l'égard de toutes les parties de son livre.

Ainsi le tombeau de Henri IV de Silésie, à Breslaw, que M. Auguste Demmin affirmait être en terre émaillée, s'est trouvé n'être qu'une terre cuite peinte à froid, ainsi que M. Boleslas Podczaszynski, de Varsovie, l'a prouvé dans une lettre publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (tome XVI, pages 470 et *passim*).



GRÈS DE FLANDRES.

Ainsi, les faces de Christ émaillées provenant d'un édifice de Leipzig, qui sont conservées au Musée japonais de Dresde, sont tout au plus du XVe siècle, bien que M. A. Demmin les dise du XIIe.

Ces deux points peuvent faire craindre pour le reste; et c'est n'être que prudent de ne s'y point confier en aveugle.

Cependant la connaissance des langues d'origine plus ou moins tudesque, que M. Demmin semble posséder, a dû lui permettre de distin-

guer parmi les poteries des pays de l'Est celles qui, d'après les inscriptions qu'elles portent, doivent appartenir aux Flandres ou à l'Allemagne.

Cologne, en effet, fut pour les grès un centre considérable de fabrication ; des documents anglais, que M. J. Marryat a empruntés à M. Chaffers, montrent que jusque sous Élisabeth c'était cette ville qui approvisionnait la Grande-Bretagne. La fabrication des grès-cérames, pour laquelle l'Angleterre possède aujourd'hui une si grande supériorité, n'aurait été commencée dans le Staffords-hire qu'à la fin du XVIIe siècle, vers 1680. Celle des faïences émaillées fut vraisemblablement introduite plus d'un siècle auparavant, en 1558, par des ouvriers de Delft. Mais les collections anglaises ne possèdent pas d'échantillons datés. Ces spécimens de la première fabrication sont d'ordinaire des cruches à vin d'époque antérieure au règne de Charles Ier. Les échantillons plus anciens sont vernissés au plomb et généralement verts, comme tous ceux que nous possédons en France, et qui, contemporains de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, semblent avoir été fabriqués aux environs de Beauvais.



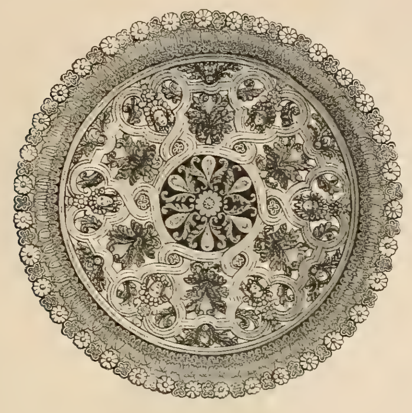
GRÈS DU STAFFORDS-HIRE.

(Broc de Shakspeare.)

Le second volume de l'*Histoire des poteries, faïences et porcelaines*, est en grande partie consacré à l'étude de la porcelaine en Orient et en Occident. Nous comprenons même sous cette désignation ce produit si important pour l'art céramique en France au XVIIIe siècle, qui n'est

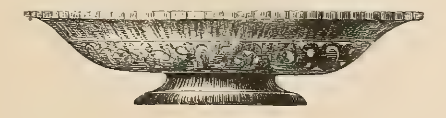
autre qu'une espèce de verre opaque, et que l'on appelle la pâte tendre.

M. J. Marryat raconte que deux peintres, un Français et un Italien, étant venus, en 1698, à la cour de l'empereur Kang-hi, souverain de la Chine, furent obligés d'oublier tout ce qu'ils avaient appris et de se con-



COUPE DE BERNARD PALISSY.

former au goût de la nation. On leur refusa d'ouvrir des écoles de dessin, de peur que la pratique de la peinture ne devînt si générale, qu'elle ne portât préjudice aux travaux utiles.



COUPE DE BERNARD PALISSY.

Ce qui avait motivé ce refus, c'est que l'un d'eux avait peint un tableau où était représentée la perspective fuyante d'une colonnade, au grand scandale de la nation et de ses sentiments d'esthétique. On trouvait que rien n'était plus contraire à la nature que de représenter des distances là où il n'y en avait point.

L'opinion pouvait être erronée pour ce qui est de l'art pur, mais elle était excessivement juste pour ce qui est de la peinture appliquée à la

décoration. Somme toute, il est fort heureux qu'il n'ait point pris fantaisie au Fils du Soleil de s'éprendre d'un goût excessif pour les belles perspectives des deux peintres européens.

Voit-on des paysages et des palais se creuser, avec toutes les couleurs de la réalité, sur les vases chinois, en place de ces semis de dessins extravagants, si l'on veut, mais qui ont le grand mérite de ne point les déformer et de les revêtir seulement d'une brillante décoration, n'ayant aucune prétention à représenter quoi que ce soit de réel dans son ensemble? Nous disons dans son ensemble, car le réel se rencontre presque toujours dans les détails : preuve que c'est volontairement que les décorateurs chinois se montrent aussi faibles « perspecteurs. »



PORCELAINE CHINOISE.

Le respect de la forme, voilà ce qui domine dans la composition du décor chinois; et, au lieu de faire un crime aux peintres céramistes de l'empire du Milieu de n'avoir point aspiré vers un idéal qu'ils ne comprenaient point, nous devons nous féliciter qu'ils aient fait de leur art un métier; sans cela nous eussions eu le pendant de ces décorations sans goût que nos chercheurs d'idéal des commencements de ce siècle ont infligées aux porcelaines françaises et allemandes, en y figurant des scènes d'histoire et des paysages trop peu fantastiques.

Maintenant que la belle porcelaine chinoise nous est un peu mieux connue, nous avons été forcés de reconnaître que, dans ce pays des

fantaisies grotesques, les formes de la céramique, quoiqu'elles fussent autres, étaient aussi bien étudiées que chez les Grecs, et que, de plus, les ouvriers du Céleste Empire l'emportaient, par l'invention et la variété, sur ceux de l'Attique.

M. J. Marryat ne semble pas encore parfaitement convaincu de cette vérité, et il se rangerait volontiers du parti de ceux qui reprocheraient aux Chinois d'être essentiellement décorateurs, bien qu'il prise très-haut leurs porcelaines, dont il a écrit, d'après les documents français, une excellente histoire.

L'existence de la porcelaine de Perse faisait encore doute pour l'auteur anglais lorsqu'il a écrit son livre. Il pense même que c'étaient des produits de la Chine que la Compagnie des Indes orientales apportait de Gombron, sur le golfe Persique, en Angleterre, où ces poteries étaient connues jadis sous le nom de leur port de provenance. Mais comme Horace Walpole cite dans son catalogue des pièces de cette porcelaine à côté d'autres de la Chine, M. A. W. Franks pense qu'il s'agit fort probablement de produits de la Perse[1]. L'existence de la porcelaine persane est aujourd'hui constatée : l'Exposition de Londres de 1862 et celle de Paris en 1865 en possédaient des échantillons en nombre assez grand, d'une pâte et d'un décor assez caractéristiques pour qu'on puisse ne tenir aucun compte de certaines dénégations.

Cette constatation de l'existence de la porcelaine persane et du nom qu'on lui donnait en Angleterre à la fin du XVIIe siècle infirme quelque peu ce que M. J. Marryat dit de l'origine de la porcelaine de Chelsea.

En effet, un Anglais qui voyageait en France pendant l'année 1695, ayant comparé la porcelaine de Saint-Cloud au « Gomroon ware, » on en concluait que ce Gomroon ware, étant un produit anglais, ne pouvait être que de la porcelaine de Chelsea.

La date la plus ancienne que l'on ait authentiquement constatée pour ce produit est celle de 1745, trouvée inscrite avec le nom de Chelsea dans la pâte d'un broc que, jusque-là, on avait cru appartenir à la fabrique de Bow. Cette fabrique, dont les produits sont très-rares et jouissent d'une grande faveur de l'autre côté du détroit, vont devenir d'autant plus introuvables qu'elle n'aurait presque existé que dans l'imagination du public. M. A. W. Franks, en effet, revendique pour Chelsea la marque, — un triangle tracé dans la pâte, — qui signale certaines pièces que l'on attribuait jusqu'ici à la fabrique de Bow.

1. Augustus W. Franks. *Notes on the manufacture of porcelian at Chelsea.* In-8° de 10 pages.

Le chelsea est le sèvres de l'Angleterre.

En visitant le musée de South-Kensington pendant l'Exposition temporaire de 1862 avec un savant anglais très-sympathique à tout ce qui est beau, quelle qu'en soit la patrie, nous comparions la magnifique collection de pâtes tendres de Sèvres, exposée par la Reine, avec les pâtes tendres de Chelsea. Mon compagnon admettait franchement la supériorité des premières sur les secondes, par rapport surtout à l'élé-



PORCELAINE DE SÈVRES.

(Pâte tendre.)

gance et à la simplicité des formes. Quand il s'agissait de la couleur, il était de moins bonne composition. « Ne pensez-vous pas, me disait-il en hésitant, que vos porcelaines sont un peu fades de ton, et que les nôtres sont d'une bien autre intensité et d'un autre éclat ? »

Je convins facilement de cette fadeur et — que les fanatiques me le pardonnent ! — je serais convenu de bien d'autres choses encore : mais je n'admirai pas la splendeur du chelsea, je la qualifiai de dureté.

De là je conclus que le goût n'est pas le même de chaque côté du détroit, et que Shakspeare, les vins capiteux, les rudes plaisirs du sport, la peinture vivement enluminée et la porcelaine de Chelsea font un tout qui est anglais et parfaitement anglais.

L'histoire des porcelaines du continent européen nous arrêtera peu.

Tout le monde connaît aujourd'hui quelles vicissitudes a subies en France la fabrication de la pâte tendre et de la pâte dure ; comment la

première, faite d'abord à Rouen, à Lille et à Saint-Cloud, est venue à Sèvres après un long circuit; comment la seconde put enfin être fabriquée à Sèvres après que Bottcher, en Saxe, eut trouvé l'analogue des produits chinois et créé cette usine d'où sont sortis tant de produits charmants.



PORCELAINE DE CHELSEA.

(Pâte tendre.)

Les essais tentés à Florence par les Médicis n'étaient point connus lorsque M. J. Marryat composa son livre. Mais nous nous étonnons de n'en point trouver trace dans les annotations de l'édition française, bien que les recherches publiées par M. Albert Jacquemart, d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. IV, p. 275), puis dans sa belle *Histoire de la Porcelaine*, soient depuis longtemps imprimées.

Un glossaire, avec une table de marques et de monogrammes, supérieure, en étant plus exacte, à tout ce qui a été publié jusqu'ici, termine le livre. De ce glossaire nous extrayons la figure d'un rhyton grec et d'un vase péruvien, afin de montrer comment l'extrême civilisation touche à l'extrême barbarie.

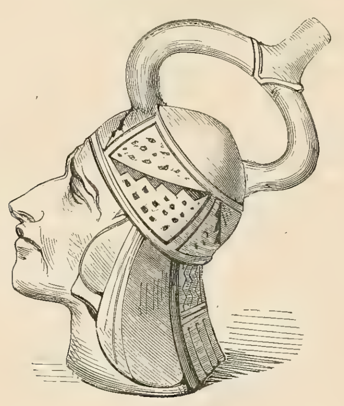
Nous insisterons sur un traité des couleurs vitrifiables que M. A. Salvetat a extrait de ses *Leçons de céramique* professées à l'École centrale,

pour l'annexer au glossaire auquel les éditeurs eux-mêmes reprochent de manquer d'ordre et de précision. Ce traité entre dans les détails les



RHYTON GREC.

plus circonstanciés sur l'emploi des couleurs, ainsi que sur les principes qui doivent présider à la décoration des différents genres de poteries



VASE PÉRUVIEN.

suivant que l'on a affaire aux variétés suivantes : terre crue recouverte d'un vernis cru ; terre cuite à l'état dégourdi recouverte d'un vernis

cru ; terre cuite en biscuit sous glaçure ; porcelaine de pâte tendre ; porcelaine de pâte dure. D'après le degré de température auquel doivent être soumises ces différentes poteries pour que leur pâte et leur couverte soient entièrement cuites, il faut employer des couleurs de moufle ou des couleurs de grand feu, dont M. A. Salvetat donne la composition, variable suivant les cas.



FAÏENCE ITALIENNE.

A l'aide de ce manuel, les décorateurs céramiques, si nombreux aujourd'hui parmi les amateurs, pourront s'appuyer sur des principes certains au lieu de s'en fier à l'empirisme de la routine.

La certitude des informations sur les faits avérés, augmentée par une réserve prudente sur les questions encore indécises, voilà ce qui caractérise surtout les « annotations et additions » faites par M. A. Salvetat au texte si excellemment traduit par M. le comte d'Armaillé. Mieux placé que personne pour affirmer ce qui est encore douteux, le chef des travaux chimiques de la manufacture de Sèvres a préféré avouer qu'il est encore des choses qu'il lui faut apprendre. Il n'a pas voulu imiter ces gens qui dissimulent leur ignorance sous de bruyantes affirmations, véritables capitans de la science qui croient vous faire illusion sur leur valeur. La surface est d'or, mais grattez un peu : le dessous n'est que du plomb.

Nous n'avons pas besoin d'insister sur le mérite des gravures en bois, plus nombreuses que dans l'édition anglaise, qui éclaircissent le texte.

Celles qui accompagnent ces lignes sont empruntées à l'ouvrage et reproduisent avec la même exactitude les poteries des natures les plus dissemblables.

La traduction du livre de M. J. Marryat est donc un très-beau livre en même temps qu'elle est un excellent ouvrage. Elle comble une lacune que l'on regrettait de voir au milieu des livres français déjà si nombreux qui traitent de certains points particuliers de l'histoire de la céramique. Celui-là embrasse l'universalité de cette histoire, et devient ainsi « le vrai guide de l'amateur. »

ALFRED DARCEL.



BASSIN DE BERNARD PALISSY.

(Collection A. Fountaine.)

NOTICE

DE

QUELQUES MANUSCRITS PRÉCIEUX

SOUS LE RAPPORT DE L'ART

XVe SIÈCLE

DEUXIÈME ARTICLE [1].

LIVRE D'HEURES DE JEAN, DUC DE BEDFORD, EXÉCUTÉ DE 1423 A 1430.



E magnifique volume est un des joyaux du British Museum, qui l'a récemment acquis (1852) au prix de 1,500 livres sterling, soit, en monnaie de France, 37,500 fr. On peut le citer aussi comme un des joyaux de la bibliographie artistique du xve siècle.

Il offre l'aspect d'un in-4° ordinaire. Ses mesures exactes sont : hauteur des pages, 0^{m} 26^{c}; largeur, 0^{m} 18^{c}; les mêmes, comme on voit (en tenant compte des reliures successives), que celles du Bréviaire. Il paraît être aussi orné dans le même goût et par les mêmes mains. Seulement le livre d'heures est encore plus élégant, plus riche, plus soigné, et il est achevé.

Le livre d'heures de Bedford se compose de 290 feuillets du plus beau vélin. Le calendrier placé en tête du volume est digne d'arrêter spécialement notre attention.

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*. — Mai, page 453 et suiv.

Description sommaire du calendrier.

La première page, ou folio 1 r°, est occupée tout entière par la première moitié du premier mois, qui débute ainsi :

« Janvier ha 31 jours, la lune, 30. »

Sur une première colonne, à gauche, règne la série des calendes, indiquées par ces lettres : KL, puis des *nones* et des *ides*, à la manière romaine. La seconde colonne offre la succession des notes numérales, qui marquent les révolutions de la lune, ou *nombre d'or*. La troisième contient le cycle des *lettres dominicales*, qui sert à déterminer les jours de la semaine. La quatrième est réservée au nom des saints de ce mois, avec un blanc sur la droite et dans l'interligne, qui pouvait servir à recevoir les notes de famille [1]. Cette liste des saints mériterait une étude intéressante, mais qui nous entraînerait trop loin.

Tout ce texte est écrit en lettres d'or, de vermillon, d'azur ou à l'encre noire, suivant les besoins de l'art et suivant l'importance liturgique des diverses féries qui s'y trouvent contenues ou énoncées. Les calendes, nones et ides, et les initiales des *saints*, sont ornées de fleurons, etc. Le tout forme, avec les miniatures dont il va être parlé, un ensemble éblouissant et on ne peut plus gracieux.

A la droite de cette page, se voient deux miniatures ou médaillons, d'une finesse extrême. La première nous montre, dans le ciel, Janvier, sous la forme d'un voyageur ou pèlerin, qui chemine avec son bâton. Il ouvre de l'autre main une serrure à l'aide d'une clef, et dit : « J'ai veu l'an passé, je regarde l'an qui commence [2]. » A sa droite est un docteur assis, qui parle en ces termes : « Je *exposerai* [3] (?) les propriétés de l'an. » Deuxième miniature au-dessous de la première, Janvier, à table; il a *trois* visages, une face et deux profils; il mange de l'un et boit de l'autre. A côté de lui, un homme nu verse de l'eau; rébus du *verseau* [4].

1. Voyez t. XX, p. 459.

2. Se rappeler qu'à Paris l'année civile ou légale commençait à Pâques. Mais la tradition romaine subsistait et les *étrennes* se donnaient toujours, comme de notre temps, au 1er janvier.

3. Illisible, quoique *la lettre* soit très-belle. — Voyez t. XX, p. 460, note 2.

4. Sur Janvier, représenté en Janus porte-clefs, voyez *Bulletin monumental,* 1854, p. 355 et suiv. Description d'un calendrier peint au XIIIe siècle sur l'arc intérieur de la voûte en l'église de Pritz (Mayenne), et les renvois.

Le bas de la page est rempli par cette légende, dont le premier alinéa est écrit en or et l'autre en bleu.

« Comment Janvier porte la clé de l'an et ouvre la porte de l'an ès-quatre-temps. (*En or.*)

« Cest assavoir print Temps, Esté, Autompne et Yver. » (*En bleu;* et ainsi des suivants.)

De même, au verso, ou page deuxième. Premier médaillon : deux groupes de gens nus, l'un, à gauche, qui dit : « Bon an ! Bon an ! » et celui de droite : *salve festa dies* (salut, jour de fête !). Deuxième médaillon : un docteur astronome tenant un astrolabe et une sphère. Au bas de la page :

« Comme on se souloit (avait coutume de se) saluer le 1er jour de l'an. Comme, par astrologie, Janus enserclé[1] les propriétés de l'an,

« selon le cours des estoyles — et s'entre-bailloient les mains tous nus les uns aux autres, en signe d'amour. »

Le même ordre est suivi de mois en mois. Nous n'en citerons plus que les légendes finales.

FÉVRIER [2].

« Comment Febvrier est nommé d'une femme qu'on appeloit Fébrua, mère de Mars, dieu des batailles, selon les poëtes, qui disoient que Fébrua avoit conceu le dieu des batailles en baisant et adorant[3] une fleur.

« Comment en février on faisoit procession générale entour la cité pour révérence de.... (Lacune).

« Comment en février on souloit faire la feste avec fols (fête des fous) et aux morts. »

MARS.

« Comment les payens nommèrent ce mois, de Mars leur dieu de bataille : c'est à savoir mars, pour ce que en celly temps les roys commencèrent à faire leurs guerres les uns contre les autres.

« Comment en mars toutes choses se verdoient comme prés, arbres et fleurs. Comment au mois de mars naissent fouldres et tempestes. »

AVRIL.

« Comment le mois d'avril fut dédié à Vénus, selon les mescréans, pour ce que Vénus est planète chaude, moystre[4] et attemprée (tempérée) comme le mois d'avril. »

1. Enseigne?

2. Médaillons : 1° Février, au coin du feu, se chauffe les pieds; 2° Fébrua, une belle dame à la mode de 1424, baisant une fleur. Voir la légende.

3. *Adorare,* porter à sa bouche, adorer; *osculare*, baiser.

4. Moite, humide.

MA .

« Comment le mois de may fut nommé d'une des plyades appelée Maye, mère de Mercure, pour ce que ledit Mercure étoit le dieu de Éloquence et seigneur et maistre de Réthorique et de Marchandise. Comment Honneur fut marié à Révérence, et leur fist l'en (et on leur éleva) deux temples. Comment les nobles anciens gouvernoient le peuple et les joynes (jeunes) se aimoient. »

JUIN.

« Comment Juni (Junon, sœur), suer et espouse de Jupiter, donna le nom de Juing. Laquelle Juno estoyt dite déesse de richesses et mettoit les jeunes hommes en esprove de vaillance.

« Comment Hébé fut *conjoincte* à Herculès par mariage, et pour [ce] le moys fut appelé *juing*. Comment ce mois fut appelé *juing*, pour ce que Romulus et Tatius en ce mois furent *joins* par acort. »

JUILLET.

« Comment, en mémoire que Julius César fist le kalendrier, ce mois lui est attribué; car ledit Julius répara et mist en ordonnance les moys de l'an, qui estoient confus ès kalandes anciens.

« Comment en ce moys règne l'estoyle qui est appelée *Canis*. Comment Julius, de qui ce mois est nommé, fut occis par son conseil. »

AOUT.

« Comment le moys d'*aust* fut nommé par l'empereur dit Augustus; car ledit Augustus, nepveu de Julius, voulsist que un mois ly fust apliqué, comme son oncle.

« Comment Augustus hot victoire de Antoyne, son compaignon. Comment Augustus donna paix à tout le monde en son temps. »

SEPTEMBRE.

« Comment le mois de septembre fut nommé du nombre de vij, qui est attribué à Pallas, la quelle signifie sagesse. La quelle Pallas est maistresse des vij arts libérals et des autres sept arts de mécambre [1].

« Comment au moys de septembre Vercompnus [2] rent son fruit. Comment le mois de septembre est dit en ébrieu (hébreu) : *ebrefchel* [3], qui est interprété *mère de Dieu.* »

1. Lisez : Mécanique.

2. (*Sic*) : inintelligible ; la vigne??

3. C'est-à-dire *ebref,* pour ebrieu, hébreu (mot répété à tort par le scribe), et *elul,* אלול, nom de l'un des mois lunaires hébraïques qui correspondent à septembre. La syllabe *el,* אל, qui commence le mot, est en effet le radical d'*Allah* (Dieu). (Mais il ne doit pas être ici décomposé.) C'est ce qui fait dire au glossateur du xve siècle : « Interprété *mère de Dieu.* » Je suis entièrement redevable des éclaircissements qui précèdent à mon savant ami M. Hermann Zotenberg, chargé de la garde et du catalogue des manuscrits orientaux à la Bibliothèque impériale. Rappelons à cette occasion qu'en 1424 un professeur d'hébreu était attaché à la Faculté de théologie de Paris, où se trouvaient les computistes, qui, de concert avec les médecins, construisaient les calendriers, office aujourd'hui rempli par l'Observatoire et le Bureau des longitudes.

OCTOBRE.

« Comment octobre est dit le nombre de VIII, qui sénifie Justice, fut appliqué à Saturnus, lequel estoit dit roy des sercles [1] d'or; car en son temps chascun vivoit justement.

« Comment, au moys d'octobre, Palès, qui signifie la Terre, se despoile (dépouille) de ses aournemens et se délivre. Comment le nombre du mois d'octobre fut appliqué à Scipion Africain pour ce qu'il (le mois) avoit VIII bonnes propriétés (vertus). »

NOVEMBRE.

« Comment novembre est attribué ès neuf Sagesses (Sciences, Muses); car les Sagesses en ce temps se reclouoient (renfermaient, *recludebant*) en leur estude (cabinet), et vivoient en contemplacion.

« Comment Perseaux (*Perseus,* Persée) arriva à celle [2] fontaine sur son cheval [3]. Comment Pallas vient visiter la fontaine de Sapience. »

DÉCEMBRE.

« Comment décembre fut nommé del nombre de x et fut appliqué aux 10 rois principaulx sur les quels les Romains avoient seigneurie; les quels conquirent les royaumes des Grès, de Ese (Asie), de Perse, de Judé, d'Égypte, de Surie, d'Ytalie et par deçà les mons.

« Comme, en ce moys, les chevaliers faisoient jousles et vivoient délicieusement, pour ce que le pais estoit en paix. Comment Sénèque enseigne que ou mois de décembre l'en doit vivre soubrement (sobrement). »

Après le calendrier, vient une suite de cinq peintures qui occupaient toute la page, et qui, précédant le texte des heures ou offices, composaient une splendide introduction. Ces peintures représentent le paradis terrestre (f° 14), l'arche de Noé (15 v°), le débarquement de l'arche (16 v°), la construction de la tour de Babel (17 v°). La cinquième, aujourd'hui masquée par un repeint (f° 15), devait être remplie par les armes, blasons et attributs, en plein et dans tout leur appareil, de Jean, duc de Bedford, et de son épouse, Anne de Bourgogne. Nous y reviendrons.

Les heures proprement dites s'ouvrent, au f° 19, par l'évangile selon saint Jean : *In principio,* etc. Puis les nocturnes se succèdent à la française, comme dans les autres livres d'heures de l'époque.

Les armes de Bedford et de sa nouvelle épouse sont peintes et répétées, très-fréquemment, aux diverses places du manuscrit qui compor-

1. Lisez : siècles. Ces négligences répétées montrent que les deux livres de Bedford sortirent bien des mains des mêmes ouvriers ou artistes.

2. Représentée dans le médaillon.

3. Ailé.

taient ce genre de décoration avec le plus de convenance [1]. Les armes proprement dites du mari reproduisent identiquement celles qui décorent le Bréviaire. On retrouve également dans le Missel l'ange, l'aigle, l'antilope et la racine. Mais les *couleurs*, qui s'appelaient devise et que nous appelons livrée, diffèrent du spécimen que nous avons ci-dessus [2] indiqué. Le componé est ici : blanc, bleu, rouge, et paraît avoir été adopté par le duc comme étant celui de la duchesse [3]. Ces couleurs sont, en effet, répétées identiquement du côté d'Anne et du côté de Jean.

La devise proprement dite, ou *motto* de l'époux, est également changée. Au lieu de ces mots : *à souhait*, on y lit : *à vous entier*, qui s'adresse évidemment à la jeune duchesse. Le phylactère correspondant, qui accompagne l'écu de la princesse de Bourgogne, porte cette réponse : *j'en suis contente*. Enfin, comme pendant au tronc desséché de la racine d'or, autour des armes de la duchesse, on remarque un double rameau vert, ou palme enrichie de fruits rouges. Ce livre, comme il se voit par l'ensemble de sa décoration, fut évidemment confectionné, vers 1423, à l'occasion du mariage de Bedford, qui l'offrit à sa nouvelle épouse. Les fruits joints à la palme offrent naturellement un symbole de fécondité. Ce vœu pour l'avenir ne devait pas être accompli. Anne, duchesse de Bedford, mourut en couches, à Paris, âgée de vingt-huit ans, le 14 novembre 1432, sans laisser de postérité.

Le cours du manuscrit présente ensuite une profusion d'ornements et de miniatures qui se succèdent de page en page. Le premier aspect ou la première impression qui résulte de cette richesse suscite l'idée d'une diversité infinie. La méthode et l'unité, cependant, s'y révèlent, comme dans tous les beaux livres régulièrement et savamment décorés. Les peintures des Mss. se commandaient et se payaient aux peintres par mille, par cents, par douzaines et par unités. Les rinceaux et les ornements courants s'exécutaient par mille ou par cents, soit de rinceaux, soit de pages, selon le cas échéant. Il en était de même des lettrines ou initiales à prix fait. Les sujets composés s'appelaient « ystoires » et formaient, selon leur importance, diverses catégories. Elles étaient plus ou moins soignées et occupaient le huitième, le quart, le tiers, la moitié, ou plus, de la page. Ces histoires se payaient à la douzaine.

1. Voy. notamment folios 31, 94, 207, 255 v°, 287 v°.

2. T. XX, p. 464, fin de la note 2, commençant page 463.

3. La devise de Charles V était rouge, bleu, blanc. Charles VI y ajouta le vert et le brun. Charles VII adopta d'abord rouge, bleu, blanc, puis il substitua le vert au bleu. Le vert, qu'il affectionnait, était aussi la couleur de prédilection de sa mère (Isabeau de Bavière), dont la livrée était *rouge, blanc* et *vert*.

Enfin, les *grandes histoires*, qui occupaient toute une page et qui se trouvent souvent à l'état *unique*, au frontispice des volumes, étaient l'œuvre exclusive du maître peintre. Celui-ci, au contraire, distribuait communément le reste entre ses *valets* ou apprentis, qui, le plus souvent, servaient de longues années sous son commandement. Ces miniatures, ces ornements, se répartissaient d'après un plan approprié à celui du texte. Ils étaient d'autant plus répétés qu'ils étaient plus petits, plus simples, plus nombreux, et se classaient en quelque sorte hiérarchiquement. Ce mélange et cet ordre intermittent ajoutaient encore au charme de la variété.

Dans le livre d'heures de Bedford, les grandes histoires, peintes de *main de maître*, se multiplient d'une manière insigne et inaccoutumée.

Un *volume* entier ne serait pas hors de proportion pour décrire, expliquer et commenter cette œuvre d'art [1].

En effet, par les courtes citations que nous venons d'emprunter au seul calendrier, on peut juger des notions piquantes, instructives, imprévues, que présentent ces fragments sur les mœurs, les habitudes, les croyances, les traditions de la vie civile léguées au moyen âge par l'antiquité.

Le texte des heures et les innombrables décorations qui le rehaussent appelleraient une semblable glose. Et encore, aucun discours pourrait-il suppléer à la partie graphique, à l'art même, qui vit et se déploie dans ce chef-d'œuvre?

Description de quelques miniatures.

Nous nous bornerons donc à quelques spécimens décrits succinctement.

Au folio 256 v°, Bedford s'est fait représenter lui-même dans une splendide miniature, de toute la grandeur de la page. On le voit à genoux, dans son oratoire, vêtu d'une robe d'état (*state-cloth*) à grands ramages et tête nue. A côté de lui, son livre d'heures est ouvert sur un prie-Dieu. Il se tourne, les mains jointes, en *priant*, vers saint Georges, patron de son pays. Celui-ci apparaît debout, armé de pied en cap et suivi de son écuyer. Tous les trois ont les cheveux coupés en sébile, au-dessus du

1. Il existe une description sommaire de ce manuscrit dans la notice intitulée : *An account of a rich illuminated missal executed for John, duke of Bedford*, etc. (par R. Gough). Londres, 1794, in-4, fig. Cet opuscule est très-rare en France. Notre riche bibliophile, M. A. Didot, en possède un exemplaire, qu'il a bien voulu me prêter avec son obligeance accoutumée.

bord supérieur de l'oreille, selon la mode du temps. Saint Georges n'est coiffé que de son nimbe; il porte le manteau et l'ordre de la Jarretière. Tout autour de Bedford et dans cet intérieur, les armes, devises, etc., du régent, sont libéralement multipliées. Nous avons là, sous les yeux, un excellent et délicieux portrait, qu'aucun maître des temps modernes ne désavouerait pour ses qualités générales, et que peu d'artistes de nos jours seraient capables de reproduire dans ses conditions spéciales d'exécution [1].

Immédiatement après (257 v°), comme pendant, vient le portrait de la duchesse, assistée de sa protectrice : Notre-Dame, patronne de la maison de Bourgogne. Cette page, d'une grâce et d'une délicatesse exquises, ne le cède en rien à la précédente [2].

Enfin, parmi les *histoires* proprement dites, nous n'en choisirons qu'une seule, pour nous y attacher quelques instants. Elle se voit au folio 288 v°, et nous montre : « Comment Nostre-Seigneur, par son ange, envoya les trois fleurs de lys d'or et un escu d'aseur au roy Clovys [3]. » Tout le mystère est peint et se meut, comme dans le Bréviaire, au mépris des unités qu'Aristote a prescrites, non pas aux peintres, il est vrai, mais aux littérateurs.

Au plus haut du ciel et de la page siége le Père éternel, barbu, couronné en empereur, à diadèmes *fermés*, nimbé d'or, dans un cercle de séraphins vermeils, cercle rayonnant. Il envoie un ange qui porte dans ses mains, en volant à travers l'espace, un pan d'étoffe bleu, orné de trois fleurs de lis d'or.

Au-dessous, un charmant paysage terrestre. Sainte Clotilde s'en va pédestrement par le pays. Elle porte cet élégant costume des reines et princesses de France : la robe et le surcot épousant toutes les formes féminines, avec une chaste et noble simplicité; costume consacré dès saint Louis, et qu'Isabeau de Bavière commença, la première, à gâter, par des innovations extravagantes et mal inspirées. Trois dames d'honneur l'accompagnent. L'une soutient la queue du manteau; l'autre porte le livre d'heures; la troisième, le chapelet de la reine. Le tout, ai-je besoin

1. Cette page a été gravée et reproduite plusieurs fois, notamment en France dans le *Magasin pittoresque*, 1839, p. 300, et en Angleterre dans la dissertation de Gough précitée, pl. I.

2. Gravé. *Ibid.*, pl. II. Le musée du Louvre possède la statue originale de marbre blanc érigée sur la tombe de la princesse, lorsqu'elle fut, en 1432, inhumée aux Célestins. Cette statue paraît être un portrait. Elle a été gravée par Millin, *Antiquités nationales*, t. I, église des Célestins, pl. XXIII, fig. 2.

3. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 460.

de l'ajouter? forme un charmant et perpétuel anachronisme qui transfigure la femme de Hlod-Vig en Isabeau de Bavière. Cette image nous transporte avec elle, du parc ou du gynécée mérovingien, dans les jardins de l'hôtel de Saint-Paul; que dis-je! dans une création féerique et enchantée. La reine s'agenouille devant un saint ermite nimbé. A genoux lui-même, celui-ci présente à la reine le céleste pan d'étoffe ou panonceau.

Au-dessous encore (dernière région ou compartiment du tableau), un intérieur royal. Les murailles et les pourpris gothiques offrent une coupe architecturale ouverte et élégamment décorée, comme dans le frontispice du livre de Talbot. Le porche est entre deux lions (*inter leones*), ancienne formule et ancien emblème de majesté. Le roi Clovis se tient debout; il va partir en guerre; il se fait armer. Deux gentilshommes ou chambellans l'assistent à cet effet. L'un lui chausse les éperons; un autre lie les courroies et ferme la serrurerie de son armure. Son heaume est prêt. La reine sainte Clotilde, vêtue comme plus haut, lui apporte le blason divin, mais, cette fois, monté et confectionné par ses soins sur son *umbo* ou écusson; en un mot, tout est disposé pour être ceint immédiatement par le roi [1].

Ainsi, au double point de vue de l'art et de l'histoire, cette page retrace, sous la forme la plus plaisante à l'œil ainsi qu'à l'imagination, toute la légende capétienne de la fleur de lis; depuis son origine, consignée vers le XIIe siècle dans les Chroniques de Saint-Denis, jusqu'aux derniers ornements qu'elle reçut encore de la tradition, sous les règnes de Charles V et de Charles VI [2].

Ces 290 feuillets présentent chacun, sur deux pages, outre le texte et fondu aux prières mêmes, un perpétuel aliment, qui charme les sens en éveillant toutes les facultés, tous les sentiments de l'âme et de l'esprit.

Au folio 256, au revers même, ou recto du portrait de Bedford, se lit l'inscription suivante, ajoutée avec soin dans l'un des blancs que présentait le manuscrit. La voici, traduite du latin :

« Mémoire que, le 24 décembre, veille de Noël [3], l'an 1430 du Seigneur et 9e du sérénissime et invictissime prince Henri, par la grâce de Dieu roi de France et d'An-

1. Cette *histoire* a été gravée dans la dissertation anglaise de Gough, pl. III.
2. Voyez sur ce point *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, t. XXVIII, p. 245, et le Mémoire de R. Gough, p. 16 et suiv.
3. Noël, *Christmas-day*, le 25. Les étrennes s'appelaient en Angleterre *Christmas-gift*. En France, les livres s'offraient souvent, et s'offrent encore comme ici, à titre de présent d'étrennes.

gleterre, — très-illustre princesse la duchesse, épouse et conjointe du victorieux prince monseigneur le duc de Bedford, oncle du roi, et sœur germaine d'illustre prince le duc de Bourgogne, a présenté, offert, conféré et donné, avec le consentement et la cordiale volonté de mondit seigneur son mari, au sérénissime roi desdits royaumes, le présent livre, très-riche, contenant les matines, heures canoniques, de *commendace* et de service funéraires, avec les autres cérémonies, magnifiquement et somptueusement décoré, comme on le voit dès le premier coup d'œil. C'est pourquoi, du commandement de mondit seigneur de Bedford, moi, médecin du roi, etc., j'ai consigné et signé de ma main la présente attestation autographe, etc. » — (Signé du monogramme de Jean Somerset.)

Henri VI, âgé de neuf ans, habitait alors le château ou palais royal de Rouen, où Bedford l'avait fait venir, et dans lequel la Pucelle, captive, allait être jugée. Ainsi, indubitablement, le livre d'heures aux doubles armes que nous avons décrites, de Bedford et de Bourgogne, a été confectionné de 1423 à 1430, et, selon toute vraisemblance, vers la première de ces deux dates.

A la seconde de ces dates, on vient de voir comment il passa des mains de l'oncle entre les mains du roi, son neveu. Le 26 décembre 1431, après s'être fait couronner à Notre-Dame de Paris, Henri VI quitta la capitale de son deuxième royaume et mourut en 1471, sans y être jamais revenu. Après la mort de Bedford, après le départ subit des Anglais expulsés de Paris en 1436, il y a quelque lieu de penser que ce manuscrit, exécuté à Paris pour une princesse française et par des artistes français, demeura, pendant plus d'un siècle, parmi les biens de la couronne de France [1].

Le folio 15 de ce livre d'heures, en effet, a été repeint, comme nous l'avons dit ci-dessus. Le blason de Bedford, qui, selon toute apparence, ornait toute cette page, a été gratté au XVIe siècle. On voit encore très-clairement, sur les bords du fond, la *racine* de Bedford, jadis semée et répartie dans toute l'aire du tableau. Mais, au milieu de la page, s'élève un arbre, disposé suivant la mode héraldique et le style du XVIe siècle. Deux écus *penchés* sont suspendus par des courroies, obliquement, à droite et à gauche de cet arbre. Celui de droite est aux armes pleines du roi de France. L'autre est *parti* de France et des armes de Catherine de Médicis [2]. Au-dessous de l'écu du roi, le croissant d'argent et les trois croissants enlacés. Devise : *Dum* [3] *totum impleat orbem.* Tout le monde reconnaîtra ici, sans hésiter, les armes royales de Henri II : 1547-1559.

1. Nous présumons, avec R. Gough, que ce livre resta à Rouen, parmi les meubles royaux, et y fut trouvé par les Français lors du recouvrement de cette ville, en 1449.

2. Écartelé : 1 et 4 de Médicis; 1,3 contre-écartelé : 2,4 La Tour, 2,3 Auvergne. Sur le tout, en abîme : d'or, à 3 tourteaux de gueules, qui est Boulogne.

3. Et non *donec*.

Nous possédons le catalogue des livres laissés par Catherine de Médicis, à sa mort, en 1589. Notre livre n'y figure pas ; à moins qu'il ne se dissimule sous cette cote : « Livres latins, *Psautier avec figures*, n° 16 [1]. » Or cet article correspond à la catégorie des livres de cette princesse qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

Le livre d'heures de Bedford et d'Henri VI retourna ensuite aux Anglais et en Angleterre. Il fut possédé par lady Worsley, arrière-petite-fille de W. Seymour, second duc de Somerset. Puis il appartint à Edward Harvey, comte d'Oxford; puis à sa fille, la duchesse de Portland. Les armes de cette maison sont peintes sur une feuille de vélin liminaire, ajoutée, vers 1750, au manuscrit. A cette même époque le volume reçut une nouvelle reliure, qu'il porte encore. Elle consiste en une couverture pleine, de velours rouge, arrêtée, sur la hauteur de la tranche, par un fermoir en vermeil.

En 1786, M. Edwards l'acheta au prix de 213 liv. 3 sh. (5,450 fr.). Le missel de Bedford fut alors connu de Richard Gough, l'un des antiquaires les plus éminents de la Grande-Bretagne, qui consacra, ainsi que nous l'avons dit, une notice étendue et considérable à la description de ce monument bibliographique. Après cette publication, le duc de Marlborough, en 1815, l'acquit moyennant 687 liv. 15 sh. (17,356 fr.) et le transmit à M. Milner. Sir John Toqie, le 21 juin 1833, en devint possesseur au prix de 1,100 liv. sterl. (28,000 fr.). Il entra enfin, sous le n° 18,850, au département des manuscrits, parmi ceux du British Museum, qui le paya, comme il a été dit, en 1852, la somme de 1,500 liv. sterl. (37,500 fr.).

1. *Libri latini ; Psalterium cum figuris,* n° 16. (Manuscrits français de la Bibliothèque impériale, n° 5,685, p. 16.)

(La fin prochainement.) A. VALLET (DE VIRIVILLE).



TESTAMENT DE GENTILE BELLINI

TROUVÉ ET TRADUIT PAR M. RENÉ DE MAS-LATRIE.

Venise, le 18 février 1507.



Au nom de Dieu et du Seigneur éternel. Ainsi soit-il.

L'an de l'Incarnation de Notre-Seigneur Jésus-Christ mil cinq cent sept[1], le dix-huitième jour du mois de février, dixième indiction, à Rialto.

Voyant le terme de la vie approcher, etc.

C'est pourquoi moi, Gentile Bellini, chevalier, fils de feu Jacques Bellini, de la paroisse de Saint-Geminiano[2], sain d'esprit et d'intelligence, quoique malade de corps, voulant régler ma succession, j'ai fait venir auprès de moi Bernard de Cavaneis, de Venise, notaire soussigné, et je l'ai prié de rédiger ce présent testament, de le faire exécuter, en outre, après ma mort, et de le rendre valable au moyen de toutes les formules, additions et formalités prescrites par l'usage vénitien.

Dans cette dernière expression de ma volonté, je recommande en premier lieu mon âme au Dieu tout-puissant, notre Créateur, et à sa très-glorieuse Mère la vierge Marie ; je nomme et je constitue pour mes fidéicommissaires et mes exécuteurs testamentaires Jean, mon frère bien-aimé, sire[3] Marc de Pérégrin et sire Augustin Nigro Strazarolo, et Marie, ma femme bien-aimée, qui est et qui doit être comprise pour la plus

1. La république de Venise commençait seulement l'année au 1er mars.

2. Petite église sur la place et vis-à-vis de l'église Saint-Marc. On l'a démolie, du temps de l'administration française, pour construire les *Procuratie Nuove*.

3. En Italie *Ser* ou *Messer*, qu'on peut traduire par *Sire* ou *Messire*.

grande part, suivant les dispositions consignées plus bas, et auxquelles ils devront se conformer, d'accord entre eux, ou de l'avis de la majorité.

En outre, je veux et j'ordonne que, lorsqu'il aura plu au Dieu tout-puissant de séparer mon âme de mon corps, mon cadavre soit remis et déposé au cimetière de Saint-Jean et Saint-Paul, jusqu'à ce que mesdits exécuteurs fassent faire un tombeau à leur gré pour le recevoir, avec les frais et la pompe qui leur sembleront convenables.

En outre, je veux et j'ordonne qu'il soit distribué de dix à onze ducats, selon que le jugera à propos Marie, ma femme et ma fidéi-commissaire, pour le salut de mon âme.

En outre, je lègue à mon école de Saint-Marc mon tableau de sainte Marie (*quadrum sancte Marie de musaico*) [1].

En outre, je veux et j'ordonne, et je demande à mondit frère Jean qu'il lui plaise d'achever l'œuvre commencée par moi pour ladite école de Saint-Marc; et, après qu'il l'aura achevée, je lui donne et lui lègue le volume de dessins qui a appartenu à notre défunt père, outre la rémunération qu'il recevra de ladite école. Et s'il ne voulait pas terminer ce travail, je veux que le volume désigné reste au pouvoir de ma fidéi-commissaire [2].

En outre, je veux et j'ordonne que l'on fasse célébrer, pour le salut de mon âme, des messes en l'honneur de la bienheureuse vierge Marie et de saint Grégoire.

En outre, je lègue et je donne à Bonaventure et à Jérôme, mes fils, tous mes dessins rapportés de Rome, qu'ils se partageront par égale moitié.

En outre, je lègue et j'abandonne à l'église de Saint-Geminiano, pour le salut de mon âme, mon grand tableau de sainte Marie, qui est sous le portique de ma maison.

Quant au reste de mes biens, tous ensemble et chacun, tant en droits qu'en actions, meubles et immeubles, caducs, non liquidés ou non désignés, m'appartenant et me concernant, ou pouvant m'appartenir et me concerner de quelque manière que ce soit, je les lègue à ladite Marie, mon épouse et fidéi-commissaire bien-aimée, que j'institue mon héritière et légataire universelle, et à qui je recommande le salut de mon âme.

Interrogé par le notaire soussigné sur ce que de droit, j'ai répondu que je ne voulais prendre aucune autre disposition.

1. Nous manquons des éléments nécessaires pour traduire l'expression dont s'est servi Bellini.

2. Dans le t. XX, p. 281, nous avons entretenu les lecteurs de la *Gazette* d'un livre de dessins de Jacopo Bellini. Ne serait-ce point de ce livre dont il est question dans ce testament?

De plus, je donne au notaire soussigné, pour sa rémunération, la somme de cinq ducats, en présence des témoins soussignés.

En outre, etc.

Si quelqu'un, etc.

J'ai apposé mon seing, etc.

Sont témoins : sire Nicolas Bonvicino, fils de feu Pierre Bonvicino, et sire Valère de Vezi.

† Moi, Nicolas Bonvicino, j'ai été présent à ce que dessus.

† Moi, Valère de Vezi, j'ai été présent à ce que dessus.

Au dos est écrit : « Testament de sire Gentile Bellini, que j'ai été chargé de faire, moi Bernard de Cavaneis, notaire à Venise. »



LES ENVOIS DE ROME.



Annuellement le public des artistes et des curieux se rend à l'École des Beaux-Arts avec l'espoir d'apprendre qu'un maître s'est enfin révélé dans la grande peinture, et chaque fois, depuis bien longtemps, l'exposition des envois de Rome ne crée que des déceptions. Mais l'année 1866 a été néfaste entre toutes, et jamais, de mémoire d'artiste, on n'a vu une exhibition d'une faiblesse aussi décevante. Parmi tous les élèves actuels de la villa Médicis, il n'en est pas un seul qui sache peindre, pas un seul qui puisse composer une scène, pas un seul qui soupçonne ce que peut être la science du clair-obscur ou l'art de modeler une figure! Quelles qualités peut-on trouver dans cette *Sainte Famille*, empruntée par M. Michel à l'école la plus banale du XVIIe siècle? La Vierge et le saint Joseph sont des figures sans caractère, sans pensée et sans corrélation entre elles; les anges qui remplissent le haut de la toile forment un groupe qui surplombe d'autant plus malheureusement la composition qu'ils ont des ailes incapables de les soutenir. Tout dans cette œuvre, arbres et pierres, vêtements et chairs, est peint avec des couleurs qui blessent le regard, et traité avec une égale inconsistance et une absence complète d'accent. Ce dernier reproche pourrait être adressé à tous les autres élèves de Rome, et en particulier à M. Monchablon, qui ambitionne décidément le titre de peintre moraliste. L'an dernier, il nous envoyait le *Sommeil du tyran;* cette année, il a retracé d'un pinceau glacial et sans passion la scène émouvante de Caïn tourmenté par le remords. Que M. Monchablon renonce à emprunter à l'histoire ses sujets tragiques, qui ne conviennent point à la nature de son talent, qu'il cherche moins à faire acte de littérature en devenant plus peintre, et nous le féliciterons de sa transformation.

Le paysage héroïque n'est pas moins malade que la peinture d'histoire, et, sans être trop téméraire, nous croyons pouvoir affirmer que M. Girard, le dernier des paysagistes envoyés à Rome, lui ralliera peu d'adeptes. Dans ses paysages comme dans les tableaux de ses confrères, le soleil fait défaut; un voile incolore couvre uniformément ses campagnes et chasse toute gaieté de ces contrées où l'homme aime à passer la vie sans songer à l'année qui s'écoule et aux heures qui emportent les beaux jours. Pourquoi dans son concert champêtre, — qui pèche par la composition, comme par la perspective aérienne, — a-t-il, — loin d'imiter Giorgione, — accusé un désaccord absolu entre ses personnages très-montés de ton et la nature qu'il a peinte triste et blafarde? Quel beau site que le vallon fertile de Tibur! Comme les eaux y sont fraîches et les ombrages épais! Comme la lumière vive du midi enlève avec vigueur sur le ciel les masses de verdure et trace des sillons enflammés sur les terrains! Mais

comment évoquer les impressions ressenties, en face du tableau où M. Girard a reproduit un ciel sans éclat, des massifs trop opaques pour laisser circuler l'air, et des eaux sans limpidité?

Dans son *Ilote*, M. Maillard a montré une certaine sentimentalité; mais cette qualité toute littéraire ne saurait compenser pour nous les défauts d'une composition mal entendue, d'un dessin peu ressenti, d'un modelé sans fermeté et d'un coloris obtenu plutôt par l'atténuation des tons que par d'heureux rapprochements de couleurs. Puis, en quels termes nous faut-il parler de son *Samson*, qui tend si complaisamment le dos qu'on serait tenté de crier au bourreau de frapper plus fort; de ce colosse plus monstrueux par l'obésité et la vulgarité de ses formes que par ses dimensions? Discuterons-nous avec M. Layraud son étude de femme, si insignifiante par l'expression, si dénuée de toute ossature, que son corps paraît être en baudruche soufflée? Nous ne nous en sentons point le courage, et nous passerons à la sculpture, qui heureusement nous dédommagera de la nullité des peintures.

Les envois des sculpteurs sont nombreux, et plusieurs méritent des éloges. Avant tout nous distinguerons le plâtre dans lequel M. Hiolle a fixé le *Triomphe d'Arion*, une des fables les plus charmantes de l'antiquité. On sait qu'Arion, poëte distingué et habile joueur de luth, fut longtemps attaché à la cour de Périandre, roi de Corinthe; qu'il voyagea en Italie, où son talent lui valut de riches présents, et qu'à son retour ses compagnons de voyage résolurent de s'emparer de ses trésors en lui enlevant la vie. Arion, avant de mourir, demanda et obtint de faire résonner une dernière fois les cordes de sa lyre, et il chanta d'une voix si pathétique, que des dauphins, captivés par le charme de sa mélodie, s'assemblèrent autour du navire. Le chant fini, Arion se précipita dans la mer, la tête couronnée de fleurs et sa lyre à la main. Mais, ô prodige! les dauphins se montrèrent plus sensibles que le cœur cupide des matelots, et Arion, porté sur le dos de l'un d'eux, aborda au cap Ténare. Un Grec d'Athènes eût, sans nul doute, donné au visage d'Arion un grand caractère de beauté et eût imprimé sur ses traits moins de mélancolie et plus de lyrisme que ne l'a fait M. Hiolle; un critique sévère trouverait peut-être dans sa figure des réminiscences trop peu déguisées de la médaille de Tarente et du Jonas attribué à Raphaël; mais il ne nous appartient pas de chercher chicane à M. Hiolle pour avoir puisé ses inspirations en si haut lieu. Sa figure est vivante; on voit qu'il l'a conçue avec réflexion et amour, ainsi que doit faire tout véritable artiste, et nous l'applaudirons d'avoir fait preuve d'un vrai sentiment poétique et d'une science déjà remarquable de la forme.

Dans sa petite tête en marbre de Brutus, M. Hiolle a montré aussi une véritable compréhension de l'antique, et il a su, dans le froncement des sourcils, faire pressentir l'homme.

Nous ne dirons rien du *Danseur de saltarelle*, qui a valu à son auteur, M. Sanson, une médaille, ni de l'*Enfant à la tortue* de M. Delaplanche. Nos lecteurs se rappellent avoir vu ces statues au Salon, et un critique éminent, M. Charles Blanc, les a louées ici, non sans regretter, avec raison, la prédilection que marquent beaucoup d'artistes pour les formes grêles, pour la puberté débile, qui les jettent dans la sculpture de genre en les forçant à choisir des actions insignifiantes, puériles et contraires à la fierté du marbre.

Quant à M. Barthélemy, nous l'engagerons à méditer très-sérieusement le chapitre de la *Grammaire des arts du dessin*, dans lequel M. Charles Blanc a démontré, avec évidence et éloquence, que la modération du mouvement et la sobriété du geste

sont la première loi de la statuaire. Que M. Barthélemy veuille bien réfléchir à la terrible déconvenue qui pourrait arriver à son *Faune,* si le chevreau qu'il tient par les cornes venait à lui échapper, et il reconnaîtra avec M. Charles Blanc, que le mot *statuaire,* dérivé du mot *stare,* se tenir debout, dit assez clairement, par son étymologie, que la première condition d'une statue est de se bien tenir, d'avoir une assiette solide et ferme, et, de même qu'on demande à l'architecture la solidité apparente aussi bien que la solidité réelle, de même la statuaire doit avoir une pondération assez évidente pour n'éveiller dans notre esprit aucune inquiétude sur son équilibre et sa durée.

Mais que dirons-nous de la *Laveuse arabe* de M. Bourgeois? Est-il bien nécessaire d'aller à Rome pour nous envoyer une œuvre d'un goût aussi contestable.

La sculpture, par ses formes palpables, se rapproche trop de la nature pour qu'elle ne soit un art qu'à la condition absolue d'idéaliser. Non, il ne lui est point permis, comme à la peinture, de particulariser, d'exprimer des accents purement accidentels; son rôle, sous peine de déchéance, est de représenter la vie générique; autrement il nous faudrait proclamer les figures de cire comme étant les chefs-d'œuvre de la statuaire.

Détournons-nous donc de cet art, d'autant plus malsain qu'on y met plus de talent, et allons nous consoler d'un tel spectacle, en applaudissant aux travaux de M. Joyau, à qui nous devons la connaissance de l'ensemble imposant des temples d'Héliopolis, à Balbeck. Les quatre feuilles qu'il a consacrées à ce travail nous donnent l'état actuel des monuments élevés sous Antonin le Pieux, et dans l'une d'elles on remarquera des blocs énormes de pierre posés sur un mur construit en appareils moyens; résultat important que nous devons aux fouilles de M. Joyau et qui donne raison à MM. Renan et de Vogüé contre M. de Saulcy, dans la question sur l'ancienneté des murs dits de Salomon. Espérons que l'année prochaine M. Joyau complétera son œuvre par la restauration de ces temples, couronnement indispensable d'un si noble et si grand travail.

Dans les études de M. Moyaux, sur la restauration du Tabularium; de M. Dutert, sur le temple du Soleil; de M. Guadet, sur le temple de Mars vengeur; de M. Brune, sur le Panthéon, il y a à louer beaucoup de conscience et une habileté extrême dans l'exécution, mais il n'y a rien de bien nouveau à apprendre pour personne.

Quant aux envois de M. Chaplain, graveur en médailles, et de M. Dubouchet, graveur, ils sont loin de faire présager une renaissance dans ces arts déchus, et malheureusement ils nous forcent à finir ce compte rendu, comme nous l'avions commencé, par un blâme toujours pénible à donner pour qui porte un vif intérêt aux arts, aux artistes et au succès de l'École de Rome.

ÉMILE GALICHON.



BULLETIN MENSUEL

AOUT 1866

Les concours de l'École des beaux arts —. Discours de M. le comte de Nieuwerkerke. — Discours de M. le ministre de la maison de l'Empereur et des beaux-arts. — Les lauréats du Salon et la Ville de Paris. — *Mélanges sur l'art contemporain,* par M. H. Delaborde.



Le mois d'août est pour les chroniqueurs un mois béni. Il arrive chargé de nouvelles, de discours, de couronnes, d'inaugurations. On dirait qu'avant de partir en vacances l'année veut vider son sac. Dieu sait tout ce qu'il renferme! Pour n'en rien perdre, il faudrait se trouver partout à la fois : au pavillon Denon et à la nouvelle salle de la Bibliothèque impériale, inaugurés le même jour; à l'École des beaux-arts et à l'École spéciale de dessin, deux distributions de prix également intéressantes; à l'Institut, où M. Guillaume a fait une lecture sur les principes du bas-relief; au grand salon du Louvre, encombré des lauréats de la dernière exposition, et à l'hôtel de ville, dont le campanile tout neuf continue, aux dépens de l'ancien beffroi, un système de restauration inauguré depuis longtemps à Paris et ailleurs. Mais surtout on n'en finirait pas si l'on voulait étudier toutes ces nouveautés, analyser tous ces discours, soulever les feuilles de toutes ces couronnes.

Allons, par exemple, à l'École des beaux-arts, où nous appellent les concours des prix de Rome. Dix tableaux se disputent le grand prix de peinture. On les croirait venus des points du monde les plus opposés, tant ils accusent des tendances contraires. Rien n'y révèle l'unité d'un enseignement, la direction d'une école. Un seul concurrent, M. Loudet, a osé rester fidèle aux traditions classiques, et certes, audace pour audace, celle-là valait bien celle qu'on a couronnée. Il s'agissait d'un sujet classique entre tous, un ressouvenir de la guerre de Troie. Pendant qu'Achille se désole près du lit funèbre où gît le corps de Patrocle, Thétis lui apporte les armes forgées par Vulcain, et la vue de ces armes merveilleuses inspire au héros un violent désir de vengeance. Mouvement, expression, couleur, tout est de mise en un sujet pareil, à la condition d'y conserver la beauté, sans laquelle il n'y a point de héros, et le style, sans lequel il n'y a point d'antiquité grecque. La plupart des concurrents ont rejeté la beauté et le style parmi les vieilleries de l'École, et, suivant trop à la lettre les conclusions d'un *Rapport* devenu célèbre, ils ont voulu, à un âge où l'on n'est rien, faire acte de personnalité et d'indépendance. Si ce ne sont pas ces prétendues qualités qu'on a couronnées chez M. Regnault, je n'aperçois pas la raison de son prix. Un assassin accroupi sur sa victime, une femme attifée d'oripeaux, tenant à la main un casque de cuivre orné d'émail, tel est le tableau qu'il nous montre. On peut y voir tout aussi bien deux Auvergnats se disputant un bibelot : cette femme à l'écharpe noire symboliserait alors la *Vente après décès*. Sans doute, la conception du personnage d'Achille révèle une certaine énergie; la tête est dramatique; le torse présente de bonnes parties de dessin.

Mais dans le tableau de M. Bourgeois il y a du drame aussi, de l'énergie, de l'expression, et les raccourcis de ses soldats agenouillés valent bien, comme dessin, le torse d'Achille de M. Regnault. M. Blanc ne dessine pas moins bien, et il compose mieux. Si son Achille a l'air d'un voleur, à quoi ressemble celui de M. Regnault? Qu'est-ce que ces cheveux d'un gris sale à mèches effilochées? Les lambeaux d'étoffes de couleurs brillantes dont il a affublé sa Thétis constituent-ils un vêtement? Habile mélange, piquante opposition de tons, tant que l'on voudra, effet de lumière amusant; ces qualités secondaires, factices, est-ce là tout le bagage que l'École peut donner à ses lauréats? Mais alors pourquoi ne pas couronner la peinture bien plus téméraire, bien plus prétentieuse et bien plus creuse de M. Glaize, dont l'Achille-Vampire semble sortir d'une boîte à surprises?

Dix concurrents se sont aussi disputé le grand prix de sculpture. Cette fois du moins la pudeur a triomphé. On n'a pas décerné de prix. Le sujet demandait aussi un vif sentiment de la beauté grecque, l'intelligence et le goût du style. Alexandre honorant le tombeau d'Achille par un sacrifice et un cri d'enthousiasme: quoi de plus propre à inspirer une imagination jeune et bien nourrie? La plupart n'ont produit que des platitudes: un torse sans modelé, posé gauchement sur des jambes courtes, une tête banale, empruntée à l'art romain ou à la lithographie des romances; un homme ennuyé et triste qui ne sait que faire de ses deux mains. M. Cassagne a sauvé la situation en composant son sujet de profil, ce qui donne un mouvement plus juste. Mais l'exécution l'a trahi, et l'insuffisance du modelé lui a valu, au lieu du prix, un simple accessit.

Le concours de la gravure en médailles n'offrait pas les mêmes ressources. « *La France protégeant l'Afrique :* la France fait surgir l'eau d'un puits artésien; l'Afrique s'incline devant ce bienfait. » Avec un tel programme, les plus grands maîtres échoueraient. Un puits artésien, grand Dieu! Imaginez les angoisses du malheureux logiste enfermé en tête à tête avec ce puits artésien. Comment le caractériser? Lui donnera-t-il la couronne de roseaux, la barbe limoneuse des fleuves? En fera-t-il une dieu ou une déesse? Les trois concurrents en ont fait une sorte de plumet fiché en terre. Le prix a été donné à M. Degeorge, parce qu'il a trouvé pour la figure de l'Afrique un bon mouvement et des formes agréables. Mais à quel théâtre de troisième ordre a-t-il emprunté et le costume composite dont il a revêtu la France, et la maigre poupée qu'il déguise sous ces oripeaux? Est-ce ainsi qu'un Français doit se représenter sa patrie?

On sait que le concours de la gravure en taille-douce se réduit à la reproduction d'une figure académique dessinée d'après nature. Le prix, disputé entre six concurrents, a été partagé *ex æquo* entre M. La Guillermie et M. Jacquet. Ni l'un ni l'autre, il faut le reconnaître, ne brillent par des qualités de dessin suffisamment solides et larges. Dans le maniement de l'outil, M. Jacquet est plus buriniste, plus ferme, mais plus dur. M. La Guillermie a plus de finesse et d'harmonie. Toutefois, on jugera mieux du talent de ce dernier d'après les gravures qu'il a exécutées pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Puisse le séjour de Rome l'inspirer heureusement, et ce talent, plein d'espérance, nous revenir plus mûr et toujours fidèle!

Le concours d'architecture se ressent de l'incohérence du programme, trop long et trop compliqué. Est-ce bien à des élèves qui n'ont encore étudié que les grandes applications de l'art monumental qu'il faut demander la réalisation de ce rêve impossible, *Un hôtel à Paris pour un riche banquier avec les dépendances d'une vaste administration?* Les banquiers se logent comme ils peuvent, et non pas comme ils veulent. L'un adapte de son mieux à ses besoins la moitié de la rue Laffitte, l'autre façonne la place

Vendôme selon les exigences de ses affaires. Pour se loger conformément au programme, ils auraient à démolir la moitié de Paris. C'est de quoi les concurrents ne se font pas faute. Jardins d'Armide, terrasses babyloniennes, écuries somptueuses, bureaux, jardins d'hiver, galeries de fêtes, salles de bal, salles de festin, se groupent, s'entassent, s'étendent sur la surface antiartistique et antilogeable d'un immense pan coupé. Les décorations extérieures pleuvent, comme de juste. La renaissance n'a rien de trop riche pour nos banquiers. Sculpture, peinture, jardinage, tout concourt à embellir le monument, couronné de belvédères, et plus magnifique, plus lourd, plus chargé encore de détails (on croyait la chose impossible) que le nouveau Louvre et les nouvelles Tuileries. M. Pascal, un des plus sobres, a obtenu le prix. Mais, hélas! qu'attendre dans l'avenir d'architectes qui débutent par de telles profusions décoratives? Qu'attendre d'une École qui, au lieu d'enseigner à ses élèves les lois éternelles du beau, les traditions de simplicité, d'élégance sobre et fine, de goût exquis et pur, qui sont l'honneur de l'art français, leur inculque tout le contraire? Il est donc vrai? Et l'histoire de l'art réserve à notre époque ce châtiment rétrospectif : il y aura une architecture du second empire? On pouvait ne voir dans cette architecture que le fait de quelques hommes dévoyés. Non, elle s'impose, elle s'apprend, elle devient système.

Les derniers concours de l'École des beaux-arts produisent une impression pénible. Quand on pense que l'École des beaux-arts possède les plus belles collections de moulages d'après l'antique, les plus savantes restaurations des monuments grecs et romains, une bibliothèque riche de tous les livres qui illustrent et commentent les œuvres des maîtres de l'art, en un mot, les éléments d'études les plus complets, les plus sûrs, et qu'on jette un regard sur le résultat du concours de 1866, on a peine à établir une corrélation entre deux faits aussi disparates. On se demande comment ceci a engendré cela. L'École des beaux-arts a-t-elle cessé d'être un lieu d'enseignement? N'est-elle plus qu'un champ clos ouvert aux médiocrités ambitieuses? En ce cas, le Salon annuel suffit. Nous espérons beaucoup de la direction de M. Guillaume. Encore un concours semblable aux deux derniers, et il faudrait, pour l'honneur de l'art français, fermer l'École comme un établissement insalubre, ou tout au moins inutile.

Est-ce le caractère insuffisant des concours de l'École des beaux-arts qui a inspiré quelques-unes des paroles prononcées par M. le comte de Nieuwerkerke à l'École impériale et spéciale de dessin? On serait tenté de le croire en lisant ce remarquable discours, où M. le surintendant, après avoir fixé la ligne de démarcation du beau et de l'utile, du grand art et de l'art industriel, pour maintenir les élèves de l'École spéciale dans les limites de l'art industriel, leur trace un lugubre tableau des victimes du grand art. « Il n'est pas de semaine, dit-il, que je ne voie quelques-uns de ces artistes malheureux qui auraient pu appliquer avec succès leur goût dans l'une des branches de l'industrie, et vivre en ne sollicitant rien que d'eux-mêmes, en ne demandant rien qu'à leur travail, à leurs efforts personnels. Cependant, qu'est-il arrivé? C'est que, trompés par une apparente facilité naturelle, par une fausse vocation, entraînés par une ambition que rien ne justifiait, tentés par les vaines et mensongères séductions de ce que l'on nomme la vie d'artiste, désillusionnés trop tard de leurs erreurs, s'obstinant, par un faux amour-propre, à ne les point reconnaître, à ne les point racheter, ils vivent, si cela peut s'appeler vivre, de secours déguisés sous forme d'encouragements que ne veut pas leur refuser une administration généreuse... J'ai vu les larmes de ces artistes impuissants, elles sont bien amères; j'ai su les regrets cuisants de ces malheureux, ils sont bien stériles. »

Sans doute, le grand art aura toujours ses victimes, comme le dévouement à les siennes. De même que l'amour du vrai et la passion du bien, l'ambition du beau coûtera toujours des larmes amères. Mais ces larmes, au lieu de les sécher par d'insuffisantes aumônes, ne vaudrait-il pas mieux les prévenir ? C'est un effort vers ce but que de décourager les prétentions folles. C'en serait un autre, plus méritoire à coup sûr, d'affermir les ambitions légitimes en leur distribuant un solide enseignement. Poussez les médiocres dans les carrières lucratives de l'art industriel, mais donnez aux forts le pain des forts. Maintenez, toujours plein, le trésor qui nourrit les grandes âmes. Au lieu d'une liberté précaire et anticipée, ce qu'elles demandent, c'est le joug salutaire de l'éducation, c'est l'autorité des maîtres, émanant des grand principes, appuyé sur les grands modèles, c'est un encouragement élevé, décerné par ceux qui, l'ayant obtenu, en connaissent mieux le prix.

En distribuant les récompenses aux lauréats du Salon de 1866, M. le ministre d'État a trouvé aussi de nobles paroles. Il a loué dignement les derniers artistes enlevés à la France par une mort toujours prématurée, Nanteuil, Troyon, Hippolyte Bellangé. Toutefois, la meilleure manière de louer Bellangé, ne serait-ce pas de placer son *Waterloo* au Luxembourg ou à Versailles? Le ministre a été plus sobre d'éloges envers les vivants, et c'est une preuve de bon goût. Il a annoncé que le droit de décerner la médaille d'honneur n'appartiendrait plus à la totalité des exposants, et c'est un acte de justice. Mais peut-être y en avait-il un autre à accomplir. Aux noms de MM. Busson, Gide, Merle, Carpeaux, Gruyère, Merley, Girard, Édouard Girardet et Schlesinger, nommés chevaliers de la Légion d'honneur, l'opinion publique s'était habituée à en ajouter deux, sinon trois, dont l'absence sur la liste des récompenses a causé une certaine surprise. Le naufrage de la médaille d'honneur n'a porté atteinte qu'à la compétence des juges : il a laissé intacts les titres des candidats. Ne pas leur tenir compte d'un échec qui équivaut à un demi-triomphe, n'est-ce pas les placer au-dessous de ceux même qu'on ne jugeait pas dignes de concourir? La Ville de Paris n'a pas oublié M. Bonnat dans la repartition de ses travaux d'art : elle l'a placé, après M. Lehmann, en tête de sa liste, les chargeant tous deux de la décoration d'une salle d'audience du nouveau Palais de justice. La *Chronique* a reproduit cette liste de répartition. J'y veux signaler par-dessus tout la commande faite à M. Salmon d'une gravure en taille-douce de l'*Apothéose de l'Empereur*, par M. Ingres. Encourager la gravure en taille-douce, lui donner pour modèle une œuvre de style, c'est montrer au grand art que la justice vient à lui quelquefois, et que, s'il a ses jours de larmes, il a aussi ses jours de fête.

N'a-t-on pas déjà pleuré la gravure comme un art éteint? Et voilà que, sous une impulsion à laquelle la Ville de Paris a la plus grande part, la gravure semble renaître. Résultat heureux, digne des sympathies de tous les amis de l'art. Personne n'y aura plus contribué que l'écrivain d'un goût si sûr, qui, dès 1856, opposant la photographie à la gravure, démontrait l'insufisance mécanique de l'une et la supériorité artistique de l'autre. Relisez ce remarquable travail dans le volume où M. Henri Delaborde l'a réuni à d'autres articles semés en divers recueils, et vous verrez comment l'opinion, d'abord surprise, s'est rangée peu à peu aux conclusions du critique, comment le temps a pris soin de justifier ses arguments[1]. La photographie n'agonise pas, et M. Dela-

1. *Mélanges sur l'art contemporain*, par le vicomte Henri Delaborde, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale. Paris, Jules Renouard, 1866, 1 vol. in-8°.

borde est loin de le désirer. Mais la gravure a reconquis son rang. Or, n'est-il pas curieux de constater que l'initiative du mouvement qui l'y ramène appartient précisément au conservateur du cabinet des estampes? Il suffit d'ailleurs de parcourir les *Mélanges sur l'art contemporain,* pour reconnaître l'autorité toute spéciale de M. Delaborde en ces matières. Soit qu'il examine les œuvres de l'École française de gravure, en 1853 et en 1858, soit qu'il analyse l'*Hémicycle* de M. Henriquel Dupont, soit qu'il raconte l'histoire de la lithographie en France depuis son origine, la compétence irrécusable du juge ou de l'historien donne à ses aperçus la valeur d'une leçon. Et en effet, s'il y avait à l'École des beaux-arts une chaire où l'on pût enseigner l'histoire de l'art des estampes, nul n'aurait plus de titres à l'occuper que M. Delaborde. Et pourquoi pas? Tout n'est-il pas matière à enseignement? Au surplus, étendez l'hypothèse; supposez le même professeur chargé d'initier les jeunes esprits de l'École à l'histoire générale de l'art, non point d'après les fantaisies aventureuses d'un esprit brillant, mais avec les certitudes de la science acquise, les autres travaux rassemblés dans le volume, l'étude sur l'*Homère deifié* de M. Ingres, les Salons de 1853, de 1859, de 1861, les notices sur Horace Vernet, sur Calame, sur M. Édouard Bertin et M. Amaury-Duval, l'article sur le tombeau de l'archevêque de Paris, prouvent que M. Delaborde apporterait à cet enseignement une constante élévation d'esprit et une vaste étendue de connaissances. Quel bien produirait sur des auditeurs de bonne foi cette critique saine et bien nourrie! La parole écrite de M. Delaborde n'en doit pas moins faire autorité. Mais les artistes lisent-ils? Et cependant c'est dans les livres que se réfugient aujourd'hui les grands principes seuls capables de perpétuer le grand art.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.



VAN DER MEER

DE DELFT

A CHAMPFLEURY

Vous êtes de ceux qu'attirent l'Inconnu et le Méconnu. Vous êtes à la fois curieux du mystère et de la réalité, de l'ombre et de la lumière, — les deux extrémités de l'art et de la vie.

Si vous passez près d'un puits, il faut que vous y descendiez pour voir ce qu'il y a au fond. Et vous y trouvez des *Violons de faïence*, quelque rareté ou quelque vérité.

Vous aimez les points d'interrogation, pour en faire des points d'exclamation et d'admiration.

Puisque vous avez ressuscité trois hommes à demi morts, les frères Lenain, vous vous intéresserez à un original qui était tombé dans l'oubli, et que j'essaye de ramener au jour. Réparation d'une injustice que l'ignorance a souvent commise dans l'histoire de notre chère école hollandaise.

Van der Meer n'était pas mort, et ce qu'il avait créé était toujours là, mais de ses œuvres resplendissantes on avait effacé son nom. Van der Meer avait disparu derrière Pieter de Hooch, absolument comme Hobbema derrière Ruisdael.

Maintenant, Hobbema a repris son individualité près de son ami et compagnon Ruisdael. Il convient également de restituer van der Meer à

côté de Pieter de Hooch et de Metsu, dans le voisinage de Rembrandt.

A mon tour, je vous dédie mon *sphinx,* que vous reconnaîtrez pour un ancêtre des artistes amoureux de la Nature, qui la comprennent et qui l'expriment dans son attrayante sincérité.



Au musée de La Haye, un paysage superbe et très-singulier arrête tous les visiteurs et impressionne vivement les artistes et les raffinés en peinture. C'est une vue de ville, avec un quai, une vieille porte en arcade, des bâtiments d'une architecture très-variée, des murs de jardins, des arbres, et, en avant, un canal, une bande de terrain et plusieurs figurines. Le ciel gris argentin et le ton de l'eau rappellent un peu Philip Koninck. L'éclat de la lumière, l'intensité de la couleur, la solidité des empâtements en certaines parties, l'effet très-réel et cependant très-original, ont aussi quelque chose de Rembrandt.

Lorsque je visitai pour la première fois les musées de la Hollande, vers 1842, cette peinture étrange me surprit autant que la *Leçon d'anatomie* et les autres Rembrandt, très-curieux, du musée de La Haye. Ne sachant à qui l'attribuer, je consultai le catalogue : « *Vue de la ville de Delft,* du côté du canal, par Jan van der Meer de Delft. » Tiens! en voilà un que nous ne connaissons pas en France, et qui mériterait bien d'être connu!

Même après avoir vu la *Ronde de nuit,* les *Syndics* et les autres merveilles du musée d'Amsterdam, je rapportai à Paris le souvenir ineffaçable de ce chef-d'œuvre, — par van der Meer de Delft? Soit! En ce temps-là, nous regardions tous la peinture pour le plaisir des yeux et pour en écrire de belles descriptions, sans trop nous tourmenter de l'histoire de l'art et des artistes.

Plus tard, encore avant 1848, étant retourné plusieurs fois en Hollande, j'eus occasion de visiter aussi les principales galeries particulières, et chez M. Six van Hillegom, — l'heureux possesseur du célèbre portrait de son aïeul, le bourgmestre Jan Six, par Rembrandt, — voilà que je trouvai encore deux peintures extraordinaires : une *Servante qui verse du lait* et la *Façade d'une maison hollandaise,* — par Jan van der Meer de Delft! — Le terrible peintre! Mais, après Rembrandt et Frans Hals, ce van der Meer est donc un des premiers maîtres de toute l'école hollandaise? Comment ne sait-on rien d'un artiste qui égale, s'il ne surpasse, Pieter de Hooch et Metsu?

Jan Van der Meer del. Maxime Lalanne sculp

VUE DE LA VILLE DE DELFT

Esquisse pour le tableau de La Haie

Gazette des Beaux Arts. Imp Delâtre Paris

Plus tard, — après 1848, étant devenu, par force, un *étranger*, et, par instinct, un cosmopolite, habitant tour à tour l'Angleterre, l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, j'ai pu étudier les musées de l'Europe, recueillir les traditions, lire, en toute langue, les livres sur l'art, et chercher à débrouiller un peu l'histoire encore confuse des écoles du Nord, surtout de l'école hollandaise, de Rembrandt et de son entourage, — et de mon « sphinx » van der Meer.

Dans le premier volume sur les *Musées de la Hollande*, en 1858, je signalais le paysage du musée de La Haye et les deux tableaux de la collection Six van Hillegom. En 1859, dans la *Galerie d'Arenberg*, à Bruxelles, et dans la *Galerie Suermondt*, à Aix-la-Chapelle, j'ajoutais à mon rudiment du catalogue de l'œuvre de van der Meer la tête fantastique et pâle que possède le duc d'Arenberg, et le délicieux *Cottage* que possède M. Suermondt. En 1860, dans le second volume sur les *Musées de la Hollande*, j'étais arrivé à authentiquer plus d'une douzaine de van der Meer, et à réunir quantité d'indications qui m'ont aidé depuis à retrouver presque l'œuvre entier du peintre de la *Vue de Delft*.

Cette manie persévérante m'a entraîné à bien des voyages et à bien des dépenses. Pour voir tel tableau de van der Meer, j'ai fait des centaines de lieues; pour obtenir une photographie de tel van der Meer, j'ai fait des folies. J'ai même reparcouru toute l'Allemagne pour constater avec assurance ses œuvres dispersées à Cologne, à Brunswick, à Berlin, à Dresde, à Pommersfelden, à Vienne. Mais je me trouve récompensé, d'autant que j'ai eu le plaisir, non-seulement d'admirer ses tableaux dans les musées et galeries, mais d'en conquérir plus d'une douzaine, les uns que j'ai fait acheter par mes amis MM. Pereire, Double, Cremer, etc.; les autres que j'ai achetés pour moi-même. On ne connaît vraiment bien un maître que lorsqu'on a possédé plusieurs de ses œuvres, chez soi, sur un chevalet, lorsqu'on les a étudiées sous toutes les lumières et qu'on a pu les comparer à loisir.

En même temps que je recherchais les tableaux de van der Meer, je récoltais aussi tous les documents écrits ou traditionnels concernant sa personne; je fouillais les vieux livres, les vieux catalogues, les archives hollandaises.

Pour cette double enquête sur l'artiste et sur son œuvre, j'ai eu le concours sympathique des hommes les plus compétents dans chaque pays : en Belgique, MM. Charles De Brou et Cremer; en Hollande, M. C. Vosmaer, de La Haye, et le docteur Scheltema, d'Amsterdam; en Allemagne, M. Suermondt, le docteur Waagen, du musée de Berlin, le professeur Julius Hübner, du musée de Dresde, M. de Lützow, bibliothé-

caire de l'Académie des Beaux-Arts à Vienne; en Angleterre, Sir Charles Eastlake, le regrettable directeur de la *National Gallery*, M. George Phillips, etc., etc.

A Paris, M. Otto Mündler m'a communiqué diverses notes intéressantes, et deux rédacteurs de la *Gazette* m'ont renseigné sur des tableaux : M. Léon Lagrange m'a appris que la *Lettre*, gravée dans Lebrun, était à Marseille, chez M. Dufour; M. Paul Mantz, que M. Dumont, de Cambrai, possédait un *Géographe* catalogué van der Meer de Delft.

Sur la biographie, je n'ai encore, il est vrai, que des jalons chronologiques et quelques faits certains. Mais, au moyen des œuvres, que je connais en grand nombre, j'espère reconstituer à peu près la personnalité de van der Meer. Ne dit-on pas qu'à l'œuvre on connaît l'ouvrier? La peinture révèle le peintre, et des tableaux suppléent parfois les documents écrits.

Je me risque donc devant le « sphinx, » et peut-être dissiperai-je du moins une partie de l'ombre dans laquelle il posait son énigme à de rares curieux.



Jan van der Meer de Delft était à peu près inconnu en France, il y a une dizaine d'années. Son nom manque dans les biographies et les histoires de la peinture; ses œuvres manquent dans les musées et les collections particulières.

Tout au plus, certains catalogues de vente rédigés par de savants experts comme Lebrun, Paillet, Henri et Perignon, mentionnent-ils quelques tableaux de van der Meer de Delft.

Lebrun, qui était en relation avec la Hollande, le juge même assez bien : « Ce van der Meer, dont les historiens n'ont point parlé, mérite, — dit-il en 1809, — une attention particulière. C'est un *très-grand peintre*, dans la manière de Metsu. Ses ouvrages sont rares, et ils sont plus connus et plus appréciés en Hollande que partout ailleurs. On les paye aussi cher que ceux de Gabriel Metsu... »

Dans le catalogue de la première vente Laperière, Paris 1817, Pérignon recommande la *Dentellière*, aujourd'hui chez M. Blokhuyzen, à Rotterdam, après avoir passé dans la collection Nagel, à La Haye : « Tableau peint avec le plus grand soin et où le peintre a su, dans une manière large, rendre le fini de la nature, la différence des objets, le soyeux des étoffes, par la justesse de ses teintes et de l'effet. »

Gault de Saint-Germain cite cette *Dentellière*, par « Jan van der Meer,

dit de Delft, né à Schonove (*sic*), et selon d'autres à Harlem... », brouillant ainsi trois van der Meer en un seul.

Dans son catalogue du Louvre, si neuf et si méritant à l'époque où il parut, 1852, M. Villot, après avoir consulté d'Argenville, « qui en 1761 avait fait prendre en Hollande des informations sur *les* van der Meer », mentionne Jan van der Meer de Delft, mais il brouille également les autres van der Meer, « nés à *Schoonhven,* à Harlem ou à Utrecht. »

En 1857, dans la *Revue de Paris,* M. Maxime Ducamp, revenant de visiter les musées de la Hollande, vante le paysage du musée de La Haye : « Cela est peint avec une vigueur, une solidité, une fermeté d'empâtement, très-rare chez les paysagistes hollandais. Ce Jan van der Meer, que je ne connaissais que de nom, est un rude peintre, qui procède par teintes plates largement appliquées, rehaussées en épaisseur... »

En 1858, M. Théophile Gautier, émerveillé du même tableau, écrivait dans le *Moniteur :* « Van Meer (*sic*) peint au premier coup avec une force, une justesse et une intimité de ton incroyables... La magie du diorama est atteinte sans artifice. »

Dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 1860, à propos des tableaux de Marseille et de Cambrai, MM. Léon Lagrange et Paul Mantz constatent également les qualités de ce maître original.

Enfin, après la publication de nos *Musées de la Hollande*, M. Charles Blanc a consacré à van der Meer de Delft une biographie, dans la grande *Histoire des peintres,* éditée par la maison Renouard.

A ma connaissance, c'est à peu près là tout ce qu'on a écrit en France sur van der Meer.

En Belgique, le chevalier Burtin avait enregistré dans sa « Liste des meilleurs peintres, avec les plus hauts prix connus auxquels ont été vendus jusqu'ici leurs meilleurs ouvrages : Jan van der Meer, dit de Delft, 6,000 livres. » Il ne dit pas à quel tableau de van der Meer s'applique ce prix exorbitant, à l'époque où l'on comptait encore par *livres*.

En Angleterre, John Smith, qui remua tant de tableaux au commencement de notre siècle, et qui connaissait si bien l'école hollandaise, mentionne, dans son précieux ouvrage, van der Meer de Delft, une fois à la suite de Pieter de Hooch, et une seconde fois à la suite de Metsu : « Les écrivains, dit-il, semblent avoir entièrement ignoré les œuvres de cet excellent artiste; car, bien qu'ils mentionnent *deux* peintres de ce nom, ni l'un ni l'autre ne peuvent être celui dont il s'agit. Les sujets qu'il se plut surtout à représenter furent des femmes occupées à des travaux domestiques ou à quelque amusement, musique, cartes, lecture, écriture. Et ces peintures sont traitées avec beaucoup de l'élégance de

Metsu, mêlée à un peu de la manière de de Hooch. Mais son pinceau ne fut pas borné à ces sujets; car il employa également son talent au paysage et à des vues de ville (*to landscape painting and views in towns*). Une de ses meilleures productions en ce genre est la *Vue de Delft*, superbe peinture achetée par le roi de Hollande... Il *florissait* à la fin du XVIIe siècle. » Smith avait vu sans doute d'autres van der Meer que le tableau aujourd'hui au musée de La Haye, mais il paraît qu'il ne savait rien de la biographie de l'artiste lui-même.

En Allemagne, le docteur Waagen a célébré van der Meer dans plusieurs de ses écrits, et notamment dans son *Manuel*, publié en anglais, en allemand et en français (Bruxelles 1863), où il résume en trois pages ce qu'il sait sur ce grand peintre.



En Hollande, du moins, on pouvait espérer de trouver chez les biographes, depuis Houbraken jusqu'à Immerzeel, des renseignements authentiques et suffisants. Mais Houbraken ne parle que du van der Meer né à Schoonhaven et qui habita Utrecht, où il fut doyen de la guilde des peintres en 1664; Weyerman reproduit seulement Houbraken, comme d'habitude; van Gool ne parle que de deux van der Meer de Haarlem, le vieux et le jeune. Seuls, van Eynden et van der Willigen donnent quelques éléments biographiques empruntés à la *Description de la ville de Delft* (*Beschrijving der Stad Delft*), par Dirk van Bleijswijck, gros in-4° de près de 1000 pages, imprimé à Delft par Arnold Bon, en 1667-68, et orné d'assez bonnes gravures par C. Decker, parent de Carel Fabritius. Van Eynden et son collaborateur, qui écrivaient en 1816, ne savent rien de plus : « Nous devons suivre van Bleijswijck, disent-ils, jusqu'à nouveaux renseignements. » Immerzeel, à son tour, s'est contenté de « suivre » van Eynden, en le résumant.

Après avoir noté, d'après van Bleijswijck, que van der Meer est né à Delft en 1632, qu'il fut élève de Carel Fabritius, tué par l'explosion du magasin à poudre de Delft en 1654, qu'il vivait encore et travaillait dans sa ville natale en 1668, van Eynden ajoute : « Il imita le style de son maître, aussi bien dans le choix des compositions que dans l'exécution. Mais il a surpassé Fabritius dans la correction du dessin, la force de la couleur, le naturel de l'expression, ou la naïveté. On ne trouve aucun autre renseignement sur sa vie et son talent... Cependant, qu'il était déjà mort en 1696, nous l'apprenons par une vente de tableaux,

faite à Amsterdam le 16 mai 1696, dans laquelle était une partie de tableaux et une collection de morceaux d'art laissés par notre maître. Il y avait vingt et une peintures de lui, parmi lesquelles son portrait peint par lui-même, etc. (Gerard Hoet : *Naamlijst van Schilderijen*, etc., t. I, p. 34). Nous n'hésitons pas à dire que les œuvres de Jan van der Meer méritent place dans les collections les plus choisies. Tous les amateurs savent qu'il tient un haut rang dans l'école hollandaise et que ses tableaux ont atteint de fortes sommes... On appelle Adriaan van Ostade le Raphaël des paysans; de même on pourrait appeler van der Meer le *Titiaan* de l'école hollandaise. Deux de ses peintures les plus célèbres en sont la preuve : la *Laitière* (*Melkmeisje*), autrefois chez Jan Jacob de Bruijn, à Amsterdam, et la *Vue de la façade d'une maison bourgeoise* à Delft (*Delftsche Huis*), autrefois chez G. W. van Oosten de Bruijn, à Haarlem;... toutes deux aujourd'hui (1816) chez M. van Vinter à Amsterdam » (et aujourd'hui — 1866 — chez M. Six van Hillegom).

Van Eynden cite ensuite deux autres tableaux, la *Vue de Delft* (qui n'était pas encore au musée de La Haye) et l'*Escalier du cloître Sainte-Agathe* à Delft, « où le père de la patrie (Guillaume Ier le Taciturne) fut assassiné » (alors et aujourd'hui encore au musée d'Amsterdam).

L'ouvrage de Gerard Hoet, ci-dessus mentionné : reproduction des Catalogues des ventes publiques en Hollande depuis la fin du XVIIe siècle jusqu'au commencement du XVIIIe, trois volumes in-8° (le troisième par Terwesten), est bien utile, en effet, pour retrouver les tableaux de van der Meer qui ont passé en vente publique durant plus d'un siècle, et il nous a puissamment aidé dans la recherche des œuvres. Mais on voit que van Bleijswijck est, jusqu'ici, le seul guide à consulter sur la biographie de van der Meer. Son livre, plein de faits de toute sorte, plus ou moins curieux, renferme environ une trentaine de notices sur des peintres nés ou demeurant à Delft, parmi lesquels « Carel Fabritius et son élève Johannes *Vermeer*. »

Vermeer, c'est ainsi que son compatriote et contemporain van Bleijswijck le nomme, c'est ainsi que lui-même a signé sur les registres de la guilde de Delft, c'est ainsi qu'on peut lire quelques-unes de ses signatures sur ses œuvres, c'est la forme du nom adoptée par van Eynden et par Immerzeel, et qui paraît avoir été la plus usitée du vivant de l'artiste. Mais, dès 1696, dans le catalogue publié par Gerard Hoet, Vermeer[1] et van der Meer sont employés tour à tour et indifféremment,

1. Vermeer n'est point rappelé dans les tables des trois volumes de Gerard Hoet, et les tableaux catalogués Vermeer dans le cours de l'ouvrage sont portés aux van der Meer — *de Delfsche, de jonge, de oude.*

Vermeer n'étant que la contraction de van der Meer; de même que van der Does est souvent nommé Verdoes, et que van Mander se contracte aussi en Vermander. Cette contraction s'appliquait également, parfois, aux autres van der Meer, et l'on trouve dans Hoet et ailleurs : Vermeer *le vieux* et Vermeer *de jonge* (le jeune) pour les van der Meer de Haarlem.

On peut donc choisir entre Vermeer ou van der Meer, qui est le nom le plus familier maintenant aux Hollandais, et sous lequel l'artiste est désigné pareillement en Allemagne et en Angleterre.

Choisissez aussi entre Johannes, Johan ou Jan, qui est la forme usuelle de ce prénom.

Mais, comme il y a plusieurs van der Meer, pour distinguer celui-ci, les Hollandais l'appellent *de Delftsche* (souvent mal orthographié *Delfsche*, *Delfze*, *Delfse*) van der Meer, c'est-à-dire le *Delftois* van der Meer, ou van der Meer *van* (de) Delft.

Tenons-nous-en à Jan van der Meer de Delft.



La distinction à faire entre lui et les autres peintres qui ont porté même nom et même prénom n'est pas facile. Au XVIIIe siècle, d'Argenville, ainsi que le rappelle M. Villot, n'avait pas réussi à débrouiller *les* van der Meer. Nous ne sommes guère plus avancés aujourd'hui, en Hollande tout comme en France. Et, si les biographies des van der Meer (quatre au moins) sont confondues, c'est que la séparation de leurs œuvres n'a pu être faite nettement, et qu'on ne sait même où étudier des œuvres bien authentiques d'un ou deux de ces van der Meer.

Voici, pour ma part, ce que je crois, et comment je fais d'abord la séparation des personnes :

Houbraken, t. III, p. 291, donne des détails très-précis sur un Johan van der Meer, qu'il pouvait avoir connu. Bien que Houbraken ait été fort attaqué en ces derniers temps, et qu'il ait admis dans certaines de ses biographies des faits erronés ou des historiettes malveillantes, en général il est bien renseigné, et c'est encore dans son livre qu'on trouve le plus de documents exacts sur les maîtres du XVIIe siècle. On ne saurait, en conscience, supposer qu'il ait inventé de toutes pièces — fort bien jointes — son van der Meer résidant à Utrecht, lequel est confirmé, d'ailleurs, par van Eynden, t. Ier, p. 434, et avec de nouveaux détails. En

combinant Houbraken et van Eynden, on peut restituer ainsi ce van der Meer :

Né à Schoonhaven, il vint à Utrecht, où il passa la plus grande partie de sa vie. Il alla à Rome, en compagnie de Lieve Verschuur, et il y resta des années. Il vivait là avec Drost et Karel Lot (ou Carlo Lotti). Il peignait des figures et des têtes de grandeur naturelle (*beelden en tronien levensgroot*) « d'une manière grandiose. » Il travaillait sans avoir besoin de vendre sa peinture, car son grand-père avait beaucoup d'argent (*veel geld*). Revenu de Rome à Utrecht, il épousa une riche veuve qui possédait une fabrique de céruse. Il demeurait dans une superbe maison à Utrecht. En 1664, il était doyen de la guilde des peintres de cette ville. En 1672, il est ruiné par les invasions des troupes françaises. C'est ici que se place l'anecdote que d'Argenville applique à un *Jacob* van der Meer *né à Utrecht*, et que M. Villot a reproduite dans sa notice du catalogue du Louvre : au temps de sa prospérité, ce van der Meer avait fait faire, comme amateur (*konstminnende*), un beau tableau de fleurs par Jan de Heem, et il l'avait payé 2,000 florins ! Après sa ruine, il offrit cette peinture au prince d'Orange, plus tard roi d'Angleterre (Guillaume III) ; par suite de quoi, nommé du Conseil de la ville en 1674, il obtint en 1682 la place de contrôleur des convois et licences de la navigation. Ayant été (précédemment sans doute) un des régents de la Maison communale des enfants (*Ambachts Kinderhuis*), il avait peint de grandeur naturelle ses collègues et lui-même, tableau (*regentenstuk*) qui est maintenant à la fondation de Renswoude. Il avait peint aussi de grandeur naturelle son portrait, perdu aujourd'hui.

Écartons déjà ce Jan van der Meer de Schoonhaven ou d'Utrecht, qui paraît avoir peu travaillé, qui était probablement amateur autant que peintre, et qui n'a pas laissé de tableaux dans la circulation ; car on ne le devine nulle part dans la longue série des catalogues de vente publiés par Gerard Hoet.

Van Gool (t. II, p. 461), continuateur de Houbraken, signale deux autres van der Meer : « Jan van der Meer, qui *fleurit* à Haarlem, et qui épousa la sœur de Cornelis Dusart... Le lieu et la date de sa naissance sont inconnus. Son *père*, brave paysagiste, n'est pas le même que le van der Meer dont parle Houbraken... »

Ce Jan van der Meer, beau-frère du Dusart, est certainement *de jonge* (le jeune), quoique van Gool n'ajoute pas cette qualification ; c'est l'élève de Berchem et l'ami de Dirk van Bergen. On l'appelait *le jeune*, pour le distinguer de son père le paysagiste, qu'on appelait *le vieux* (*de oude*).

Van der Meer de jonge est bien connu, du moins par ses œuvres. Né à Haarlem vers 1650 (?), suivant plusieurs biographes, il appartient, comme Dirk van Bergen et Dusart, à la dernière génération des peintres hollandais, qui n'ont plus beaucoup de personnalité. Il fut reçu maître dans la guilde de Haarlem, le 3 août 1683. Il est aussi question, dans la guilde de La Haye, d'un Johan van der Meer qui pourrait bien être le même. Je connais de lui quantité de tableaux, toujours signés en toutes lettres, avec l'adjonction *de jonge*, et des dates 1679, 1680, etc.; quantité de dessins également signés et datés. Il a fait aussi quelques eaux-fortes datées 1685 (voir entre autres le catalogue Rigal). Un de ses meilleurs tableaux et des plus importants est au musée de Metz. Triste peintre, d'ailleurs, et des plus faibles parmi les sectateurs de Berchem. Son dessin est mou, sa couleur est bleutée sur une gamme grise monotone. Ses paysages avec animaux, des moutons le plus souvent, n'atteignent pas de hauts prix dans les ventes hollandaises du XVIII[e] siècle. Est-ce lui qui a *étoffé* des paysages de de Heusch et de Boudewyns, cités dans les catalogues de Gerard Hoet, sans désignation spéciale après le nom de Jan van der Meer?

Dans la table générale de l'ouvrage de Gerard Hoet sont distingués trois Jan van der Meer : le Delftois (*de Delftsche*), le jeune (*de jonge*), et un troisième, à qui se rapportent exclusivement des tableaux de paysages, et que les catalogues originaux nomment parfois le vieux (*de oude*). C'est le « brave paysagiste » de van Gool, et le père du *jeune*, ou seulement son parent, suivant d'autres écrivains. Le malheur est que les rédacteurs de ces anciens catalogues n'avaient pas toujours le soin de distinguer les van der Meer par leurs épithètes qualificatives. On trouve souvent le nom tout court à des tableaux bien connus pour être du Delftois, comme la *Lettre* (collection Dufour, à Marseille), ou le *Géographe* (collection Isaac Pereire). Dans une vente de 1708, on trouve des paysages par Vermeer le vieux, Jan Vermeer et Jan van der Meer; le même peintre, sans doute. Dans la vente Neufville, à la même page 473 (t. III), sont la *Laitière* (collection Six van Hillegom), par « de Delfse van der Meer, » vendu 560 florins, et, au numéro suivant, deux beaux paysages, aussi brillants que Both, par Jan van der Meer, vendus 120 florins.

Jan van der Meer, ou Vermeer, *le vieux*, a donc son individualité constatée à côté de van der Meer de Delft, non-seulement par l'autorité de van Gool, mais par des œuvres qui sont toujours des paysages. Et où sont-ils ces paysages du vieux Vermeer, de Haarlem, père ou parent de van der Meer de jonge? Je ne sais.

Voilà qui m'a tourmenté bien longtemps et qui m'a fait hésiter sur l'attribution de certains paysages à van der Meer de Delft, lequel aussi fut paysagiste incontestablement, et l'auteur irrécusable de la *Vue de Delft* au musée de La Haye et du *Cottage* de la galerie Suermondt.

Quant aux personnes, toujours avons-nous quatre Jan van der Meer distincts :

Jan van der Meer *d'Utrecht*, qui a peint de grands tableaux ;

Jan van der Meer le *vieux*, qui a peint des paysages, et Jan van der Meer le *jeune*, qui a peint des paysages avec animaux dans le genre de Berchem ; tous les deux de Haarlem ;

Et Jan van der Meer *de Delft*.

De plus, à en croire le catalogue du musée de Vienne, un assez grand tableau de cette galerie : « Sur une table, un plat d'argent, avec des fruits; à côté, un perroquet, » serait signé *B. van der Meer*, 1659. Je n'ai pas pu vérifier cette signature, et surtout le B du prénom, quoique, monté sur une échelle, je me sois approché du tableau, accroché très-haut, et qu'on ne pouvait détacher. La lumière est très-fausse dans la rotonde où est cette peinture, assez sombre elle-même. L'initiale du prénom serait-elle un J au lieu d'un B? et ce tableau serait-il encore de Vermeer de Delft? C'est probable, surtout si le *Trophée de chasse*, un lièvre et un canard morts, etc., n° 1338 du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, est véritablement du Delftois, ainsi que le suppose M. Waagen, qui appelle van der Meer un « artiste Protée. » A ne prendre que ses œuvres absolument authentiques, il n'y a guère, en effet, de peintre plus varié que van der Meer, non-seulement dans les sujets, mais dans la manière de l'exécution. Puisqu'il a fait des « Conversations » et des sujets familiers, des vues de ville et des paysages, il peut bien avoir fait, comme Rembrandt lui-même, des *nature morte*. Un tableau de ce genre, « *een stil leven*, » par Vermeer, est catalogué dans une vente publique à Amsterdam, en 1696, la même année que la fameuse vente où étaient rassemblés vingt et un tableaux du Delftois.

Ce n'est pas tout : dans le catalogue d'une autre vente, à Amsterdam, en 1728, on trouve : « Réception d'un roi de France, à Rheims, agréablement peint par H. van der Meer, 1694. » Vendu 130 florins. Il paraît que plusieurs catalogues de ventes à Paris au XVIIIe siècle mentionnent aussi des *batailles* par van der Meer. Est-ce qu'un van der Meer quelconque aurait travaillé en France? Celui d'Utrecht, en revenant d'Italie? L'initiale H, comme l'initiale B du catalogue de Vienne, peuvent d'ailleurs être tout simplement des fautes typographiques.

Mais c'est assez de nos quatre van der Meer reconnus, et même le

Delftois tout seul suffit à l'illustration de ce nom trop longtemps oublié.



Les archives de Delft ont été dispersées, surtout dans la partie qui concerne le XVIIe siècle, et, malgré les recherches que l'archiviste a bien voulu faire, on n'a rien trouvé sur la naissance et la mort de van der Meer. Il paraît cependant que les registres de la guilde des peintres de Delft, depuis longtemps disparus de l'hôtel de ville, et qu'on croyait perdus, sont entre les mains d'un *curieux* hollandais, qui finira sans doute par les publier dans leur ensemble, et qui en a communiqué à un de mes amis des fragments dont nous nous servirons plus loin.

Mais, en l'absence d'un acte de l'état civil ou d'un acte de baptême, nous avons l'autorité du consciencieux van Bleijswijck. Après avoir donné une liste de dix-huit peintres, morts à la date où il publiait son livre, 1668, et parmi lesquels on remarque les Mierevelt, les Delff, dont l'un, Willem Jacobsz, avait épousé la fille du « grand et inappréciable *Apelles* Michiel Mierevelt, » les van der Vliet, les van Aelst, les Palamedes, Adriaan van der Venne et Carel Fabritius : « Nommons maintenant, dit-il, quelques artistes qui sont encore ici vivants, dans l'ordre des dates de leur naissance : Léonard Bramer, né en 1596... Johannes Vermeer, né en 1632, » etc.

1632, c'est l'année où le jeune Rembrandt signait la *Leçon d'anatomie*, du musée de La Haye.

Une dizaine d'années après, vers l'époque de la *Ronde de nuit*, 1642, l'illustre Rembrandt avait formé quantité de disciples, parmi lesquels dut étudier le futur maître de van der Meer, — Carel Fabritius.

Aucun document écrit ne constate que Carel Fabritius ait été élève de Rembrandt; mais ses œuvres, bien rares, et dont la plus superbe a été brûlée dans l'incendie du musée de Rotterdam, le prouvent à l'évidence.

Quoique nous ayons déjà publié dans la *Gazette* quelques renseignements sur les deux Fabritius, Carel et Bernard, il est utile de consigner ici la petite notice de van Bleijswijck sur Carel, d'autant qu'elle est le premier témoignage original, simplement reproduit par les biographes, depuis Houbraken et Weyerman jusqu'à Immerzeel : « Carle Fabritius, un très-parfait et remarquable peintre, qui, en matière de *perspective*, vérité de coloris, ou pratique prompte et solide de sa couleur, n'a, — d'après le dire de beaucoup d'amateurs, — jamais eu son pareil (*sic*).

Nous le rangeons ici parmi les plus célèbres peintres de Delft, quoique personne n'ait su indiquer où il est né; mais il est assez connu dans le monde, que ce grand artiste, après avoir demeuré ici beaucoup d'années, y trouva malheureusement sa fin, par l'explosion du magasin à poudre, le 12 octobre 1654. Étant dans sa propre maison, occupé à peindre le portrait de Simon Decker, marguillier de l'ancienne église, ayant à ses côtés sa belle-mère, son frère, — son fidèle disciple, Mathias Spoors, — ils furent tous écrasés par le brusque écroulement de la maison. Après être restés ensevelis sous les décombres pendant six à sept heures, ils en furent retirés à grand'peine et avec grande douleur par les bourgeois de la ville. Seul, Mr Fabritius avait encore un peu de vie, et, comme tant de maisons étaient détruites, il fut provisoirement transporté dans l'ancien hôpital, où, un quart d'heure après, son âme oppressée (*sic*) quitta son misérable corps meurtri. Il n'avait encore que trente ans. »

Cette explosion de la poudrière de Delft a été peinte quatre ou cinq fois, à des heures et à des points de vue différents, par Egbert van der Poel, et deux fois par un artiste delftois, Daniel Vosmaer. Ces deux tableaux de Daniel Vosmaer, signés et datés, ont été exposés à l'exhibition de Delft en 1863, et décrits dans le *Nederlandsche Spectator*, par un descendant du peintre, mon ami C. Vosmaer, de La Haye.

Van Bleijswijck continue : « Sur la triste et malheureuse mort du très-renommé artiste-peintre Carle Fabritius, l'imprimeur de ce volume, Arnold Bon, essaya ces vers. » Suivent huit strophes, dont la première représente « Carel *Faber* meurtri et brisé, gisant suffoqué par l'infernale poudre enflammée on ne sait comment. » La dernière strophe, traduite mot à mot par mon ami Charles De Brou, est la plus curieuse :

« Ainsi périt ce phénix (*sic*), vers sa trentième année,
Au milieu et dans la puissance de sa vie;
Mais, fort heureusement, il a enflammé de son feu
Vermeer, qui, en maître, perpétue sa science. »

Le *phénix* est mort, mais il renaît de ses cendres dans la personnalité de van der Meer.

En 1654, van der Meer, qui n'avait que vingt-deux ans, était déjà un artiste tout formé et presque célèbre. Je suppose que c'est à cette époque, et sous l'œil de Fabritius, « sans pareil pour la perspective, » qu'il peignit ses délicieux petits intérieurs de ville, ses *ruelles*, comme on dit en Hollande : quelques maisons de chaque côté, une enfilade de rue étroite, avec des boutiques, des étalages, des auvents, des croisées baroques et des toits pointus. On a pu en voir un exemplaire à l'Exposition rétro-

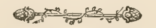
spective des Champs-Élysées. Si la *Façade d'une maison à Delft* (galerie Six à Amsterdam) est de cette première période, on peut dire que dès lors van der Meer aussi, comme son maître Fabritius, était « sans pareil » pour la perspective, la justesse de la lumière et la puissance de la couleur.

La notice de van Bleijswijck nous apprend que Vermeer avait eu pour condisciple chez Fabritius : — Mathias Spoors. J'ai vainement cherché dans les livres d'autre trace de ce peintre Spoors, et je ne crois pas qu'on puisse signaler un seul de ses tableaux.

Sans doute, Carle Fabritius, « si renommé » dans sa ville, avait encore bien d'autres élèves : peut-être le Bernard Fabritius, — son fils? son parent? — lequel semble procéder de lui et de Rembrandt, et dont les chaudes peintures, au musée de Francfort, à l'Académie de Vienne et ailleurs, portent les dates 1650, 1662, 1669, 1671, 1672, etc.

J'ai aussi l'idée que le Decker qui a peint « des intérieurs de chaumière et des ateliers de tisserand » doit avoir travaillé autour de maître Fabritius, son clair-obscur ayant quelque analogie avec les effets de van der Meer. Les Decker de Delft étaient liés avec Fabritius, puisqu'il était en train de faire le portrait de Simon Decker au moment de l'explosion de la poudrière, et il paraît même que le C. Decker, auteur des gravures illustrant le livre de Van Bleijswijck, était parent de Fabritius.

Daniel Vosmaer encore, probablement fils de Jacob Woutersz Vosmaer ou Vosmeer, de l'ancienne famille de Vosmeren, paraît avoir été disciple de Fabritius, et une sorte d'émule de Vermeer, à en juger par ses deux tableaux de l'*Explosion*, que j'ai vus à Delft, et dont j'ai copié les signatures. Quelques Hollandais fort compétents, entre autres M. Lamme, directeur du musée de Rotterdam, et M. N. Hopman, d'Amsterdam, seraient même portés à attribuer à Daniel Vosmaer ou Vosmeer les *ruelles* de van der Meer; mais, par bonheur, elles sont signées, la plupart, très-authentiquement, du nom ou du monogramme de Vermeer. Ces deux noms, Vermeer et Vosmeer, se ressemblent assez, et cette ressemblance onomatographique pourrait entraîner à confusion. Mais les œuvres de ces deux peintres, bien qu'ayant des analogies, sont faciles à distinguer.



La Hollande au XVII[e] siècle, comme l'Italie au XVI[e], a ceci d'admirable, que, la civilisation de ces pays n'étant pas centralisée dans une capitale absorbante, les arts, les lettres, tous les produits de l'activité humaine, avivaient chaque point du territoire.

L'Italie avait eu des écoles distinctes à Rome, à Florence, à Milan, à Venise, etc. Et autour de ces écoles illustres, les groupes voisins s'en distinguaient eux-mêmes par des nuances originales. Padoue et Vérone, bien que se rattachant à Venise, n'avaient-elles pas encore une sorte d'autonomie?

Pareillement, en Hollande, depuis le commencement du XVII[e] siècle, chaque ville possédait ses guildes de peintres, indépendantes les unes des autres. A Delft, nous avons vu les Mierevelt, Adriaan van der Venne, Fabritius; Dordrecht avait les Cuijp; La Haye, les Ravesteijn, les Potter; Utrecht, Moreelse, Honthorst; Leyde, Esaias van de Velde, van Goien, puis Gerard Dov et Frans Mieris; Haarlem avait Frans Hals, le maître de Brouwer, des Ostade, de Palamedes, puis Wijnants, les Wouwerman, les Ruisdael.

Amsterdam avait Rembrandt, et bien d'autres.

Au moment où Fabritius périssait, en 1654, le groupe d'Amsterdam, auquel s'entremêlait le groupe de Haarlem, sa proche voisine, dominait toutes les autres écoles locales. Rembrandt surtout, malgré la rivalité du vieux Hals, à Haarlem, avait pris la tête de l'art hollandais.

Vingt-cinq ans de travaux glorieux, l'éducation de tant d'artistes qui comptaient eux-mêmes parmi les premiers maîtres de la peinture, et qui avaient propagé dans tout le pays l'influence de Rembrandt, lui avaient conquis une supériorité exceptionnelle. Ferdinand Bol, Govert Flinck et plusieurs autres, sortis de son atelier, n'égalaient-ils pas l'habile van der Helst pour les grands tableaux civiques et pour le portrait? Jacob Backer, van den Eeckhout, Jan Victor, les Koninck, toute cette puissante génération à laquelle sans doute avait été mêlé le jeune Carel Fabritius, remplissait Amsterdam.

Outre ces élèves directs, Rembrandt n'avait-il pas rayonné aussi sur presque tous les autres peintres, dans tous les genres, — sur les peintres de sujets familiers, sur les paysagistes et les marinistes, aussi bien que sur les portraitistes et sur les peintres de sujets historiques ou religieux? Presque tous s'étaient assimilé quelque chose de ses pratiques ou de ses inventions. Toute l'école avait fait à sa suite des Filles à la fenêtre, imitant le chef-d'œuvre qui est à Dulwich Gallery; ou des portraits accoudés sur un rebord d'architecture, comme les superbes portraits de l'Homme à grand chapeau, qui est au musée de Bruxelles, et de son pendant, la Femme blonde, qui est à Buckingham Palace. Lorsqu'il eut inventé d'ouvrir une fenêtre dans ses tableaux d'intérieur, pour concentrer un jet de lumière sur les personnages et les objets principaux, comme par exemple dans le *Ménage du menuisier* (n° 410, au Louvre),

tout de suite les Ostade, bien que travaillant chez Frans Hals, à Haarlem, avaient employé cet heureux artifice : Adriaan, dans son *Intérieur de Chaumière* (nº 372 au Louvre), Isack, dans un autre *Intérieur villageois*, de la galerie Suermondt (nº 68 du catalogue). Lorsqu'il eut osé ses paysages panoramiques, où son élève Philip Koninck le cherche et le rattrape, Aalbert Cuijp, son aîné pourtant, est entraîné dans un sentiment analogue, et le jeune Jacob van Ruisdael débute sous une impression rembranesque. Le vieux maître de Rembrandt, Lastman lui-même, autrefois magnétisé par l'Italie, où il avait résidé plusieurs années, Lastman avait été métamorphosé par son ancien élève, comme le prouvent son tableau du musée de Haarlem et son eau-forte de *Juda et Thamar* (Bartsch, nº 74).

Amsterdam était donc bien attirant pour les jeunes peintres, surtout pour ceux qui, comme van der Meer de Delft, étaient déjà initiés au génie de Rembrandt. Ayant perdu Fabritius, van der Meer dut avoir le désir d'admirer de près le type sur lequel s'était formé si vite son premier maître. Il me paraît certain qu'après le désastre de 1654 il alla travailler à Amsterdam, chez Rembrandt? Je n'en ai aucune preuve écrite, pas plus qu'à l'égard de Fabritius, mais je m'en assure par une foule de signes qui élèvent cette présomption jusqu'à l'évidence.

D'abord, il est facile de constater l'analogie intime de plusieurs peintures de Vermeer avec le style et l'inspiration de Rembrandt. Son grand tableau du musée de Dresde, quatre figures de grandeur naturelle, et portant, au-dessous d'une signature en toutes lettres, la date 1656 (la première que nous connaissions sur ses œuvres),

Meer
1656

est absolument rembranesque, comme composition, comme caractère, comme dessin et comme couleur.

La scène se passe sur une espèce de terrasse ou de balcon, à la tombée de la nuit. Contre la balustrade, une table à gros tapis de laine brochée de dessins rouges et jaunes sur fond gris. C'est le premier plan du tableau, ainsi que dans les *Syndics* de Rembrandt, au musée d'Amsterdam. En arrière de la table, à droite, est assise une jeune femme, vue jusqu'à la coupure de la taille, presque de face. Délicieux visage, charmante physionomie sous une grande cornette blanche. Le corsage et les

manches sont du jaune citron, très-empâté et aujourd'hui émaillé, comme le jaune de la tunique du lieutenant dans la *Ronde de nuit*. Petit col blanc rabattu sur le haut du corsage, un peu entr'ouvert. De la main gauche elle tient une coupe de forme antique, appuyée sur la table, près d'un gentil pot en grès, à linéaments bleus, et avec une anse. Son bras droit est avancé, et la main s'ouvre nonchalamment pour recevoir une pièce d'or que lui présente un homme debout derrière elle, un peu penché sur elle, et la main posée à plein sur l'avant du corsage jaune. Il a un pourpoint rouge camélia, du ton affectionné par Rembrandt et qu'on admire dans le manteau de Jan Six, à la galerie Six van Hillegom. Un chapeau de feutre gris, à larges bords, avec des plumes vertes et jaunes, ombrage sa tête; ses longs cheveux pendent sur son épaule droite. Costume et tournure des raffinés du temps.

Tout à fait à gauche, un autre homme, assis et vu presque de dos, retourne sa tête souriante, également ombrée par un grand chapeau noir, un peu retroussé en avant. Pourpoint noir, collerette rabattue et richement dentelée en guipures, manches à crevés. De la main droite il tient une guitare, de la gauche un hanap de vin. Son manteau est jeté négligemment derrière lui sur la balustrade.

Entre les deux hommes, une tête de vieille femme, encapuchonnée de noir, se penche en souriant, avec une curiosité avide, pour voir si la belle courtisane accepte l'offrande de l'amoureux à chapeau empanaché.

Le naturel des attitudes, la sincérité profonde des expressions, la force et l'harmonie de la couleur, l'audace des tons francs avec des dégradations prodigieuses de clair-obscur, la pose de la pâte ferme dans les lumières, les frottis transparents dans les ombres, la puissance et la bizarrerie de l'effet, c'était Rembrandt qui enseignait ces secrets-là!

Ah! quel chef-d'œuvre! et qui ne perd point à être placé juste au-dessus d'un chef-d'œuvre de Rembrandt, du fameux tableau où il s'est représenté assis et riant, tenant sur ses genoux sa jeune femme Saskia, et levant en l'air un long vidercome plein de vin.

Cette date 1656 est significative, et il faut remarquer, de plus, que van der Meer n'a jamais fait d'autre tableau avec plusieurs figures de grandeur naturelle; du moins, nous n'en connaissons pas d'autre absolument authentique. Pour moi, je tiens que cette *Courtisane* du musée de Dresde a été peinte à Amsterdam, tout près de Rembrandt.

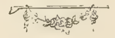
Un autre tableau de van der Meer qui accuse encore l'influence directe de Rembrandt, c'est le *Géographe* tenant de la main droite un compas, de la galerie Pereire. On dirait presque une copie du docteur *Faustus*, dont la précieuse eau-forte, sans date, doit être, à mon avis,

d'environ 1650 à 1655. Même pose du personnage, la tête relevée vers la lumière qui vient par une fenêtre mystérieuse; même caractère étrange et poétique. Signé :

Meer

La plupart des peintures de van der Meer révèlent d'ailleurs l'enseignement rembranesque à un degré de puissance qui ne saurait avoir été communiqué de seconde main et par l'intermédiaire de Fabritius. Ses bleus pâles, ses verts bronzins, comme ses jaunes citron et ses rouges camélia, van der Meer les tient de Rembrandt. C'est de Rembrandt qu'il tient sa manie des fenêtres, par où ses intérieurs s'éclairent d'une lumière si juste et si vive, — et ses beaux tapis d'Orient rudement empâtés, et ses physionomies si expressives, et sa naïveté profondément humaine. Comme paysagiste, il adhère également à Rembrandt, et il n'est pas étonnant que plusieurs de ses paysages aient été souvent attribués à Philip Koninck, par exemple le *Cottage*, de la galerie Suermondt, et le petit paysage qu'on a vu à l'Exposition rétrospective. Sa *Liseuse*, du musée de Dresde, achetée primitivement comme Rembrandt, n'a-t-elle pas été attribuée aussi à un autre élève de Rembrandt, à Govert Flinck, et même gravée sous le nom de Flinck par Riedel ?

Cette ressemblance de van der Meer avec l'école de Rembrandt est surtout notable, si l'on étudie la génération de jeunes peintres qui entouraient Rembrandt à l'époque où van der Meer devait être à Amsterdam, c'est-à-dire vers 1655.



C'est après 1650 que s'éduqua autour de Rembrandt cette nouvelle génération d'artistes, dont Nicolas Maes est le principal représentant.

Nicolas Maes était né la même année que van der Meer, en 1632, à Dordrecht, où, cinq ans auparavant, était né Samuel van Hoogstraeten, qui, lui aussi, tout jeune, et après la mort de son père, en 1640, avait étudié chez Rembrandt.

En sa première période rembranesque, Nicolas Maes est un peintre excellent. Nous avons noté, dans le second volume de nos *Musées de la Hollande*, la plupart de ses chefs-d'œuvre : la *Jeune fille à la fenêtre*, du musée d'Amsterdam; la *Laitière*, de la galerie van Loon; la *Fileuse*, du musée van der Hoop, et celle de la collection Dupper, à Dordrecht; la

vieille *Liseuse*, du musée de Bruxelles; les deux tableaux de la *National Gallery*, datés 1654 et 1655; la *Femme descendant un escalier*, de la galerie de Buckingham Palace, datée 1655; la *Couseuse*, de Bridgewater Gallery; la *Femme endormie près du berceau de son enfant*, de la collection Baring; l'*Écouteuse*, datée 1656, et la *Dentellière*, de la collection Labouchère; le *Portrait d'homme*, de la galerie d'Arenberg, daté 1656; le *Toast*, de la galerie Six van Hillegom, daté 1657; le superbe portrait de *Vieille femme*, aujourd'hui chez M[me] Evans Lombe, à Paris, etc.; toutes peintures qui rappellent à la fois Rembrandt et van der Meer, et dont les dates, de 1654 à 1657, se réfèrent à l'époque où van der Meer devait être à Amsterdam, et où lui-même a peint son tableau de Dresde, 1656, qu'on prendrait volontiers pour un Maes, et presque pour un Rembrandt.

Nicolas Maes a travaillé dans l'intimité de l'atelier de Rembrandt, c'est démontré — par les *papiers*, même sans le témoignage de ses tableaux. Mais voici un autre artiste, dont les attaches à l'atelier rembranesque ne sont prouvées que par certaines de ses œuvres, — un grand artiste, Pieter de Hooch, qui a dû être, avec Nicolas Maes, un des camarades de van der Meer à Amsterdam.

La biographie de Pieter de Hooch est encore ténébreuse. « Il *florissait* vers le milieu du XVII[e] siècle, » dit seulement le catalogue du Louvre. Tous les anciens biographes donnent 1643 comme date de sa naissance; mais, d'après plusieurs dates de ses tableaux, il est probable qu'il est né vers 1630. M. Christiaan Kramm, dans sa Suite à Immerzeel, s'appuyant sur une note du *Nederlansche Kunstspiegel*, propose 1628. Quel malheur que le petit portrait du musée d'Amsterdam, qui est censé le portrait de Pieter de Hooch peint par lui-même, ne porte pas une date à côté du monogramme PDH entrelacés et de la mention *Ætatis* 19!

La première date que nous connaissions sur ses peintures est celle d'un tableau de la galerie Robert Peel : Effet de plein air : une cour dans laquelle descend une femme donnant la main à une petite fille; par un corridor à gauche s'en va une autre femme. Signé *P. D. H. A°* 1653. Un second tableau de la même galerie, avec quatre figures, est signé des mêmes initiales, mais sans date.

Puis viennent deux tableaux, extrêmement significatifs, de la galerie Suermondt : l'un, *Intérieur d'un édifice en ruine*, offre exactement le même monogramme que le portrait du musée d'Amsterdam, la boucle du P attachée au premier jambage de l'H, et s'enflant par en bas comme une indication de D. Cette peinture, longtemps attribuée à Rembrandt,

pourrait vraiment être prise pour une étude d'après nature par Rembrandt. Le pendant porte la signature entière *P Hooch f.* (le P également en monogramme avec l'H) 1656.

Quand on a vu ces deux tableaux de la galerie Suermondt, impossible de douter que Pieter de Hooch n'ait travaillé chez Rembrandt.

1656! encore la date de la *Courtisane* de van der Meer, et la date de plusieurs tableaux de Nicolas Maes.

Puis viennent beaucoup de dates 1658, avec la signature par les initiales P. D. H., notamment sur les deux tableaux exposés à l'Exhibition rétrospective, un *Intérieur de maison hollandaise*, à M. Isaac Pereire, et un autre *Intérieur* (à W. Bürger) où l'on voit, accroché au fond d'une enfilade de pièces, un petit tableau de Terburg avec une femme en robe de satin blanc. Rathgeber cite quatre tableaux, et M. Waagen trois, avec cette même date 1658. C'est l'époque la plus productive de la vie de Pieter de Hooch, et peut-être sa meilleure. La dernière date que je connaisse sur ses tableaux est 1670. Mais il doit avoir travaillé plus longtemps, et la date de sa mort est inconnue.

Ces tableaux dont nous avons cité les dates, et même presque tout l'œuvre de Pieter de Hooch, outre qu'ils témoignent d'une étroite adhérence à Rembrandt, ont un tel accord avec les peintures de van der Meer, qu'on pourrait hésiter souvent entre les deux maîtres. Leurs inventions, leurs sujets, l'agencement et la tournure de leurs personnages, la simplicité de leur dessin, la tonalité de leur coloris, et surtout la magie de leur lumière, tout est presque identique. L'un et l'autre sont arrivés quelquefois, dans des figures féminines, à un épanouissement de gaieté que Jan Steen lui-même, le grand mime du rire, n'a pas égalée. Comparez la *Dame rieuse* de Pieter de Hooch, n° 224, au Louvre, avec la *Fillette qui rit* dans le tableau de M. Double, exposé aux Champs-Élysées, ou avec la *Coquette* du musée de Brunswick.

On peut s'étonner que les Hobbema aient été pris longtemps pour des Ruisdael; car Hobbema et Ruisdael se différencient l'un de l'autre par des signes assez marqués, quand on les connaît bien tous les deux. Mais il n'est pas surprenant que van der Meer et de Hooch aient été confondus ensemble, — toujours au profit du dernier! Malgré ma passion, à laquelle je dois de connaître assez bien van der Meer, je balance encore sur l'attribution de tableaux très-importants.

Par exemple, je crois, sans pouvoir jusqu'ici le prouver, que le superbe tableau de la galerie François Delessert, porté au catalogue sous le nom de Pieter de Hooch (n° 34 de Smith, également comme de Hooch), est un van der Meer. N° 81 du catalogue Delessert : « Pierre de Hooge,

né en 1643, élève de Berghem. — *Intérieur d'une chambre.* — Sur la droite du tableau, un homme et une femme assis devant une table ; près d'eux, une chaise derrière laquelle un homme est vu debout, vêtu de blanc, la tête couverte de son chapeau, tenant sa pipe, paraissant regarder une servante qui, placée tout à fait à gauche et de profil, s'occupe à verser un verre de vin. Le fond est occupé par un lit et par une grande carte représentant la vue d'une ville... Tout ce tableau est éclairé par une croisée qui ne donne de lumière que par sa partie supérieure. *C'est un des plus beaux tableaux de ce maître.* » Ajoutez un portrait en buste accroché au mur pâle. Le corsage de la femme assise est jaune citron. La servante debout, en caraco grenat bordé d'hermine, jupon bleu foncé, rappelle la *Laitière* de la galerie Six à Amsterdam, et sa forme se reflète derrière elle dans les vitres de la fenêtre inférieure, particularité qu'on remarque dans la *Liseuse* du musée de Dresde. — Tout cela est bien vermeeresque !

Par exemple, la *Promenade*, de l'Académie de Vienne, — un autre chef-d'œuvre ! — n'est-elle point de Pieter de Hooch, à qui elle est encore attribuée ? MM. Waagen, Suermondt, Mündler, affirment van der Meer. Je le crois bien aussi, mais je n'en suis pas absolument sûr, n'ayant pas, comme appui de certitude, la garantie d'une tradition ou d'une signature authentique. Ce tableau, de même que celui de la galerie Delessert, n'offre plus aucune trace de signature, ce qui, d'ailleurs, donne à supposer que le nom de Vermeer aura été effacé, ainsi qu'il est arrivé si souvent lorsque, par des raisons quelconques, une attribution fallacieuse fut substituée à la véritable.

En ce cas-là, de fausses signatures Pieter de Hooch furent souvent ajoutées, parfois même sans qu'on prît la peine d'enlever les signatures de Vermeer. J'ai vu ainsi trois ou quatre tableaux avec la double signature : entre autres l'*Intérieur de béguinage*, que j'ai exposé aux Champs-Élysées, et, ce qui est plus bizarre, un des principaux chefs-d'œuvre de Vermeer, l'*Intérieur de son atelier*, avec son propre portrait, de la galerie du comte Czernin à Vienne. Le catalogue de la galerie porte : « N° 75. Peter van Hooghe, né vers 1643 en Hollande. — L'artiste, assis à son chevalet, dans son atelier, occupé à peindre d'après un modèle de femme vivant. » Une signature *P. de Hooch* s'étale sur le barreau du tabouret; quoiqu'elle soit assez ancienne, il n'est pas très-difficile de voir qu'elle est fausse, outre que la peinture, cette fois, accuse Vermeer avec la plus grande évidence et sans confusion possible. Aussi, en cherchant bien, trouve-t-on, sur le bord inférieur de la grande carte géographique accrochée au fond de l'atelier, et dans un ton neutre qui se perd

parmi les inscriptions et les dessins de la carte, une magnifique signature entière [1] :

qui peut-être aura échappé à l'œil du faussaire signant de Hooch.

Quant aux van der Meer, avec ou sans signature, attribués à de Hooch, c'est chose commune. La *Liseuse*, du musée de Dresde, celle précisément qui avait été achetée comme Rembrandt et gravée comme Flinck, elle était cataloguée jusqu'en 1862 : « Pieter de Hooghe, élève de Nicolas Berchem, né en 1643, » et, dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*, on la trouve encore gravée en bois sous le nom de Pieter de Hooch. Le délicieux tableau que j'ai acheté en Angleterre pour M. Double, *un Soldat et une fillette qui rit*, est arrivé de Londres avec son inscription *P. de Hooch* sur la bordure. Ainsi de la plupart des van der Meer que j'ai retrouvés en Angleterre et en Allemagne.

En vérité, van der Meer et de Hooch ont été compagnons intimes. Où donc? A Amsterdam, près de Rembrandt.



A cette même époque, et dans le même groupe, durent travailler quelques artistes qui ressemblent à la fois à Pieter de Hooch et à Vermeer : par exemple Hiob (Job) Berckheijden, né probablement en 1628, la même année que Pieter, et qui a laissé, outre ses vues de monuments, des compositions familières, telles que la *Courtisane*, malheureusement brûlée dans l'incendie du musée de Rotterdam, une *Partie de cartes*, de la collection Viardot, etc. ; toujours avec de vifs effets de lumière et des murs pâles sur lesquels s'enlèvent les personnages ; par exemple Boursse, maître presque inconnu hors de la Hollande, et dont les tableaux, ainsi que ceux de Vermeer, sont généralement attribués à de Hooch. Je connais de lui une peinture signée *L. Boursse*, 1656. Encore même date que le grand Vermeer de Dresde, que les de Hooch et les Maes précédemment cités.

Une remarque toute neuve, je pense, même pour les chercheurs

1. Il manque à notre *fac-simile* de cette signature un point au-dessus du premier jambage de l'M. Ce point fait du premier jambage un I (Ian); le V inférieur signifie *Ver* ou Van der. Soit : Ian Vermeer.

hollandais, c'est que Metsu se rattache aussi à l'école de Rembrandt et à la triade Maes, de Hooch, Vermeer.

Il convient d'abord de restituer les dates de sa naissance et de sa mort, 1615-1658, erronément inscrites dans le catalogne du Louvre, dans la plupart des catalogues de l'Europe et dans les biographies. M. Rammelman-Elsevier a prouvé, dans le *Navorscher,* que Metsu est né en 1630, presque en même temps que Vermeer et de Hooch; et, par la découverte de plusieurs de ses tableaux, datés 1661, 1665 et 1667, nous avons prouvé qu'il fallait reculer jusqu'après 1667 la date de sa mort.

Le 13 mars 1648, Gabriel Metsu, âgé de dix-huit ans, payait 1 florin 10 stuivers pour son entrée dans la confrérie des peintres de Leyde, sa ville natale (Registre de la guilde, aux archives de Leyde). Peu après, mettons 1650 à 1652, il vint à Amsterdam, et ses premiers tableaux trahissent l'influence de Rembrandt, comme sujets, comme style et comme pratique.

J'ai acheté en Angleterre une assez grande peinture de lui, très-singulière, signée en pleine pâte durcie comme un émail : *Abraham renvoyant Agar,* figures mi-grandeur naturelle ; c'est presque une copie de l'eau-forte de Rembrandt. L'Abraham est enturbané, l'Agar a un jupon rouge, dans les tons de Rembrandt et de Maes ; il y a le petit garçon, le chien, la rivale qui paraît à la fenêtre, etc. La *Femme adultère,* n° 290, au Louvre, est aussi du même style, avec un pharisien à turban et à draperie rouge, et des figures d'une proportion inusitée dans les tableaux postérieurs de Metsu. Le catalogue de M. Villot indiquant que cette *Femme adultère* est signée et datée 1653, j'ai obtenu de M. Reiset la faveur de voir de près cette signature, qui se trouve absolument identique à celle de mon *Abraham.* D'autres tableaux, comme celui du musée de La Haye, allégorie de la *Justice,* appartiennent encore à cette période primitive.

En voici un qui démontre assez clairement l'adhérence de Metsu à l'entourage de Rembrandt : c'est le tableau qui, de la galerie Backer à Amsterdam, passa dans la collection de feu M. Stevens, de la rue Neuve-de-Luxembourg ; portrait de Uytenbogaerd, en bonnet rouge, assis devant une table à tapis rouge, sur laquelle sont des pièces d'or et un coffret à bijoux ; à droite, s'avance de profil une femme en jupon vert et caraco brun, et portant au bras un panier, — la femme de Metsu, suivant une tradition hollandaise, qui rattache à ce tableau je ne sais plus quelle mésaventure du peintre et de sa jeune famille. Toujours est-il que ce Uytenbogaerd est le personnage dont Rembrandt a laissé le portrait dans

sa belle eau-forte intitulée le *Receveur de rentes*, et que la peinture de Metsu, signée dans la même forme que l'*Abraham* et que la *Femme adultère*, est datée 1654.

Notez que dans les signatures de ses charmantes *Conversations*, très-différentes de ses tableaux rembranesques, le G et l'M ne sont plus liés en monogramme, l'initiale du prénom et celle du nom étant séparées par un point, le prénom Gabriel étant même parfois écrit tout entier, comme dans le petit chef-d'œuvre de la galerie de Pommerfelden, où les lettres sont microscopiques. Ajoutez que, dans les dernières années de sa vie, Metsu écrit souvent son nom avec un *e* final, par exemple dans la *Femme debout*, datée 1667, à la galerie van Loon.

A présent, voici un autre tableau qui confirme que, vers cette époque 1653-1656, Metsu, sectateur de Rembrandt, devait être en relation avec les amis de Hooch, Maes et Vermeer. A la vente du prince Radziwill, Paris, mars 1866, il y avait un tableau catalogué Metsu, n° 78 : « Intérieur de cour d'une maison hollandaise. Un cavalier tend un verre à une servante. Nombreux accessoires. Signé. » La vue etait encadrée, en haut par un berceau de vignes, en bas par une espèce de balustrade, sur laquelle étaient déposées des draperies et une épée. On remarquait plus loin deux statuettes, une riche aiguière d'argent sur un plateau, etc. Le tout si amplement peint, si prodigieusement lumineux pour Metsu, qui n'a guère fait « de plein air, » que les raffinés de l'hôtel Drouot nommaient, au premier coup d'œil, Pieter de Hooch. Pour moi et un de mes amis, nous nous disions mystérieusement : Van der Meer, de Delft ! Cependant, l'indication d'une signature par le catalogue me tourmentait, et le tableau était placé si haut qu'on voyait seulement l'effet général. Enfin, montant sur des tables, et reconnaissant encore de près la touche, la couleur, tous les signes de Vermeer, je pus néanmoins constater l'authenticité de la signature Metsu, — la même que sur l'*Abraham* et sur la *Femme adultère*, en grosses lettres, avec le G en monogramme sur l'M. A la vente publique, le tableau, poussé par M. le marquis de Grammont et par moi, fut racheté par le général, frère du prince Radziwill, une somme assez forte. Je regrette bien maintenant de l'avoir lâché, car il prouve irrécusablement l'analogie et sans doute la liaison de Metsu, en sa période primitive, avec van der Meer et Pieter de Hooch.

Peut-être y a-t-il encore des Vermeer égarés sous le nom de Metsu.

Bien plus, Terburg lui-même, qui est d'une génération antérieure, et qui touchait presque à la cinquantaine vers 1655, puisqu'il était né en 1608, Terburg, à son retour en Hollande, après avoir peint le fameux *Congrès de Münster* et voyagé en divers pays, semble avoir un peu mo-

difié alors sa manière dans le sens de la jeune pléiade. A l'Exposition rétrospective, on trouvait que les fonds du grand et beau Terburg, signé et daté 1655, *Intérieur d'une pharmacie à Deventer,* appartenant à M. Double, ressemblaient à Pieter de Hooch. Le tableau du Louvre, *Leçon de musique,* signé et daté 1660, a pour fond une carte géographique, ce qui était la manie de Vermeer. Des tableaux, reconnus aujourd'hui pour être de van der Meer, ont passé sous le nom de Terburg dans quelques ventes du XVIII[e] siècle : par exemple la *Lettre,* de la collection Dufour à Marseille, dans les ventes Blondel de Gagny, 1776, et Poulain, 1780. Je croirais volontiers aussi qu'un tableau du musée de Vienne, dans le « cabinet vert, » *Jeune femme pelant une pomme pour un enfant,* catalogué Terburg, est un van der Meer. Cette figure de femme assise est coupée à mi-jambes, ce qui était encore une manie de Vermeer. Cape noire, enveloppant la tête et couvrant la poitrine, caraco citron bordé d'hermine, jupon gris perle. L'enfant qui la regarde a un chapeau à plumes. A gauche, sur une table à tapis bleu clair, un saladier plein de pommes (comme dans la *Liseuse* du musée de Dresde) et un flambeau en argent. Au coin, à droite, un panier avec un coussin et un linge blanc. Sur le fond gris pâle, une carte géographique. Que de ressemblances avec Vermeer, par la composition et par la couleur! Et point de signature, quoique Terburg signât toujours de son nom ou de son monogramme. La signature de Vermeer aurait-elle été effacée?

On pourrait encore rattacher bien d'autres peintres à la triade travaillant, selon moi, chez Rembrandt dans les années qui précèdent immédiatement sa ruine en 1656. Mais ces artistes, tels que Ochtervelt et Coedijk, par exemple, semblent s'être produits un peu plus tard.



Si ma présomption est justifiée : que van der Meer, après avoir perdu, en 1654, son maître Fabritius, a été chercher à Amsterdam l'initiation directe chez Rembrandt, en compagnie de Nicolas Maes, de Pieter de Hooch, de Gabriel Metsu et autres, combien de temps y sera-t-il resté? Peut-être seulement jusqu'à la retraite de Rembrandt sur le Rosengracht, à la fin de 1656. Deux ans? Et quels sont ses tableaux exécutés à cette époque? La *Courtisane* de Dresde, comme l'indiquent sa date et son style; peut-être le *Géographe au compas* (de la galerie Pereire), imité du *Faustus* de Rembrandt; peut-être la *Laitière* (de la galerie Six),

peinture d'une puissance extraordinaire et tout à fait rembranesque; peut-être le *Soldat et la fillette qui rit* (de la galerie Double), où l'on retrouve la vaillante exécution de la *Laitière :* même pâte grainée, rugueuse, avec de vifs accents en saillie; peut-être la Tête de femme, grandeur naturelle, de la galerie d'Arenberg; peut-être... Mais de tout cela je ne sais rien avec certitude. *Peut-être* sera-t-il resté plus longtemps à Amsterdam, et, si la *Nature morte* du musée de Vienne, datée 1659, est de lui, elle pourrait bien encore avoir été peinte dans la grande ville, sous une influence quelconque d'un entourage très-mêlé.

Ce qu'il y a de sûr, c'est que van der Meer était rentré à Delft en 1660, et qu'en 1661 il était un des six chefs (*hoofdman*) de la guilde de Saint-Luc, de cette ville, avec Anton Palamedes, Cornelis Holsteijn et autres. Mon ami M. Cremer a copié exactement cinq signatures autographes, — Joannes Vermeer,

Joannes vermeer 1662

sur des pièces authentiques détachées des registres de cette corporation et rassemblées, avec d'autres documents inédits, dans un gros in-folio conservé à Delft.

De l'année suivante, 1663, nous avons un témoignage inattendu et précieux. M. de Monconys, conseiller du roi et attaché à de très-hauts personnages, fit à cette époque des voyages en Italie, puis en Angleterre et dans les Pays-Bas. Grand amateur de peinture, et encore plus entiché d'alchimie et de secrets magiques, partout où il passe il visite, outre les princes et les ambassadeurs, tous les savants et nécromanciens, tous les fabricateurs d'objets d'art et tous les peintres. Véritable *curieux* et bon gentilhomme, bien patronné, il a laissé des notes très-intéressantes dans le *Journal de ses voyages,* publié par son fils.

A Rome, il avait vécu familièrement avec *Monsieur* Poussin et avec les autres artistes alors célèbres. En Angleterre, dans les Flandres, il visite pareillement tous les hommes notables dans le grand monde, dans la science et dans les arts.

En Hollande, voyageant à petites journées, en barque souvent, le long des canaux, ou à cheval ou en carrosse, il voit la plupart des villes, et dans toutes les villes les peintres renommés : à Leyde, Gerard *Dau* et *Mirris* (Dov et Frans Mieris); à Rotterdam, Anton Delorme, le peintre de perspective, et autres; il est lié avec Otto Marseus, Helt Stocade, etc., etc. Il cite les prix des tableaux : une *Femme évanouie,* de « Mirris, »

1,200 livres! une seule figure de « Dau, » 600 livres! C'étaient là des sommes, à cette époque! et, relativement, Meissonier ne vend pas plus cher aujourd'hui.

« A Delphes (*sic*), écrit-il, le 11 aoust 1663, je vis le peintre *Vermer*, qui n'auoit point de ses ouurages : mais novs en vismes vn chez vn boulanger, qu'on auoit payé six cens liures, quoyqu'il n'y eust qu'vne figure, que j'aurois creu payer de six pistoles. » (*Journal des voyages de M. de Monconys*, seconde partie : Angleterre et Pays-Bas. Lyon, 1676, p. 149.)

M. de Monconys aimait la peinture *finie;* « Mirris et Dau » étaient ses peintres d'affection. Mais, s'il estimait Vermeer six pistoles, nous sommes heureux qu'il constate du moins que ce tableau d'une seule figure se vendait 600 livres, le même prix qu'un Gerard Dov.

Mon jeune van der Meer, déjà célébré, à l'âge de vingt-deux ans, par les poëtes, avait donc assez bien fait sa position, puisque, à trente ans, il est à la tête de sa guilde locale, et que ses tableaux lui sont enlevés aux plus hauts prix qu'on payât alors. Rembrandt lui-même n'était pas si cher que « Dau et Mirris. »

Cette vogue des tableaux de van der Meer, qui, à mon sentiment, est plus grand peintre que Dov et Mieris, dura longtemps, ainsi que sa renommée en Hollande. Au XVIIIe siècle, ses tableaux, dans les ventes hollandaises, atteignaient souvent 600 florins. La *Laitière*, vendue d'abord 175 florins en 1696, monte à 320 florins en 1701, à 560 en 1765, à 1550 en 1798, à 2125 (?) en 1813, pour M. de Vinter, de qui la tient M. Six van Hillegom, le propriétaire actuel. Si elle passait dans une grande vente à Paris, telles que furent les ventes Pourtalès, van Brienen et de Morny, elle atteindrait certainement 20,000 fr., 30,000 fr., ou davantage. Et combien se vendraient les chefs-d'œuvre de la galerie Czernin et du musée de Brunswick?

Chose singulière! au XVIIIe siècle, Pieter de Hooch n'était pas autant estimé que Vermeer, puisque, dans le catalogue Walraven, Amsterdam, 1765, un tableau de Pieter de Hooch est vanté comme « approchant du fameux Delftsche van der Meer. » Ailleurs, on trouve le Delftsche sur le même rang que Dov, Metsu et Eglon van der Meer, alors très-recherché. Comment est-il donc arrivé que les œuvres et le nom d'un artiste longtemps « fameux » soient tombés dans l'oubli, du moins hors de la Hollande, et qu'il ait été absorbé par de Hooch !

Après 1663, nous n'avons plus guère d'indications biographiques, si ce n'est la note de van Bleijswijck constatant que Vermeer vivait toujours dans sa ville natale en 1668, lorsque parut la *Description de Delft*. Entre ces deux dates nous trouvons seulement une date de tableau, 1665, sur

le *Géographe à la sphère*, de la galerie Pereire; encore ces chiffres sont-ils peu distincts, et la peinture elle-même n'est pas de la haute qualité.

Il paraît aussi que le *Géographe*, gravé d'après Lebrun, et qui a passé en vente publique chez Christie, Londres, 1863, porte, après la signature entière, une date en chiffres romains, MDCLXVIII. Je n'ai pas vu ce tableau; mais, d'après la gravure, et d'après la description que m'a donnée M. Mündler, il diffère du Géographe de la galerie Pereire, lequel a la main *gauche* posée sur une sphère, au lieu que le Géographe de Lebrun pose sa main *droite*. Dans celui-ci, la lumière d'une fenêtre éclaire le personnage et les accessoires, tandis que, dans l'autre, la pièce, sans ouverture, est assez sombre, ce qui est rare chez Vermeer. Le modèle paraît être le même dans les deux tableaux; mais son ample robe de chambre est bleue dans l'un — et grise dans l'autre. On sait d'ailleurs que Vermeer a peint deux paires d'*astrologues* ou de *mathématiciens*, comme les appellent plusieurs catalogues de ventes anciennes. Voici déjà les deux de la galerie Pereire et celui de Lebrun. Reste à trouver le quatrième, qui pourrait être le tableau appartenant à M. Neven, de Cologne, bien qu'il nous semble une répétition, ou même une ancienne copie, du *Géographe au compas*.



C'est dans cette période, — de 1660 à 1670, — que van der Meer dut produire la plupart de ses œuvres excellentes, aussi fortes et peut-être plus fines que celles de son époque rembranesque. Mais combien peu de ses peintures sont datées! Néanmoins, à défaut de dates inscrites sur ses tableaux, divers signes peuvent aider à leur classement chronologique : l'identité de certains modèles, certaines analogies dans les sujets ou dans l'exécution, le costume et les modes, qui changèrent vers le dernier tiers du XVIIe siècle, etc.

Puisqu'il s'est représenté lui-même dans son atelier (galerie Czernin), et que nous savons la date de sa naissance, nous pouvons, d'après l'âge apparent du personnage, conjecturer la date approximative de cette peinture. Il y a cependant une petite difficulté : cet original s'est représenté de dos, et il ne montre absolument rien de son visage. Croyez-vous qu'on puisse deviner l'âge de quelqu'un qu'on voit par derrière? Pourquoi pas? — à peu près? Je me risque à deviner qu'il a une trentaine d'années, et que la peinture doit être d'environ 1665. Voici, du



JEUNE FEMME QUI SE PARE, PAR VAN DER MEER DE DELFT.

(Collection de M. W. Burger.)

reste, la description de ce chef-d'œuvre, qui marquerait, au Louvre et dans tous les musées, en première ligne de l'école hollandaise :

L'artiste est assis sur un tabouret de bois, devant son chevalet et une toile presque vierge. Sa longue chevelure ébouriffée, couleur châtain, tombe sur ses larges épaules. Quel gaillard! Il a quelque chose du Rembrandt aux cheveux touffus et à la forte encolure. Il porte une toque noire, un corsage noir, à crevés laissant passer des touffes de chemise blanche ; haut-de-chausses en velours noir, bas rouges et, par-dessus, des bas blancs qui se renversent et flottent sur des souliers noirs, de forme « Molière. » La main gauche tient un appui en bois noir, terminé en haut par une boule rouge. De l'autre main, il peint la couronne en feuilles de laurier, qui orne la tête de son modèle : jeune fille debout, le corps de profil à gauche, la tête retournée de face, les yeux baissés; expression naïve et fière. C'est la même charmante *Femme qui rit* dans le tableau de Brunswick, et qui joue du clavecin dans le tableau de Pommersfelden. Ici, elle pose une Renommée, car elle tient de la main droite une longue trompette en cuivre ; ou peut-être une Victoire, comme l'indiquerait sa couronne de laurier. De la main gauche, elle presse contre son sein un livre à reliure jaune. Elle est drapée de bleu tendre, sur un jupon gris, bordé de noir. En avant, de ce côté gauche, une table, sur laquelle un cahier de dessins, une tête en plâtre, et des étoffes d'une belle couleur ; un grand rideau en épaisse tapisserie tombe de haut en bas; tout à fait au premier plan, une chaise en velours et à clous dorés. Du côté droit, en arrière du chevalet, une chaise en velours grenat est appuyée contre le mur pâle, auquel est appendue une grande carte géographique, illustrée de vingt Vues de villes à l'entour, et portant au sommet, en lettres romaines, l'inscription : NOVA ET ACCURATA XVII PROVINCIARUM DESCRIPTIO, etc. Un lustre très-riche, accroché au plafond, bigarre le haut de la carte. Le parquet est en dalles blanches et bleues. La toile, haute de 4 pieds 4 pouces, a 3 pieds 8 pouces de large ; la figure principale, environ 2 pieds de proportion. Nous reproduisons la signature authentique, inscrite au bas de la carte :

I Ver-Meer

La conservation de ce tableau est extraordinaire. L'ampleur de l'exécution dans le rideau et dans la grande chaise en velours grenat rappelle encore Rembrandt. Cette chaise est la même que celle de la *Jeune femme qui se pare*, exposée aux Champs-Élysées. La pâleur du lambris est aussi

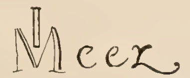


JEUNE FEMME JOUANT AU CLAVECIN

du même ton que les fonds de cette peinture et de la *Jeune femme au clavecin*, exposée à la même exhibition. Le torse de la jeune fille en Renommée se modèle sur le coin de la carte géographique; autre manie, qui étonne dans la *Guitariste* de la collection Cremer, dans la *Liseuse* du musée van der Hoop, dans la *Jeune femme au clavecin*, dont les têtes ressortent sur un angle de carte ou de tableau pendu au lambris. La qualité des noirs dans le costume de l'artiste est exquise; le bleu franc de la draperie du modèle est très-hardi. Aussi M. Waagen dit-il (*Manuel*, t. III, p. 27) : « La belle harmonie, la largeur et le moelleux de la touche révèlent ici une des plus superbes œuvres de la maturité de van der Meer. »

Le tableau de la galerie Czernin permet donc déjà de classer vers la même date la *Coquette* du musée de Brunswick, que nous avons décrite dans le second volume de nos *Musées de la Hollande*, et la *Pianiste* de la galerie de Pommersfelden, puisqu'il semble que le même modèle de femme ait servi à ces trois compositions. Cette *Pianiste* de Pommersfelden a beaucoup d'analogie avec la *Jeune femme au clavecin* qui a été exposée aux Champs-Élysées. Mais, à Pommersfelden, la figure, tournée vers la gauche, est entière, au lieu d'être coupée à mi-jambes; la robe est bleu foncé, et le jupon jaune neutre; même espèce de capeline sur les épaules, mais bleu clair. Même fond gris perle, avec un grand tableau qu'on prendrait pour un Rembrandt; sur l'angle du cadre s'enlève aussi la tête de la jeune fille. Même fenêtre à gauche, avec un rideau. Le dessus du clavecin ouvert offre le même paysage dans le genre d'Everdingen. Au coin du bas, un violoncelle.

La *Pianiste* de Pommersfelden est encore sur sa toile et sur son châssis primitifs. Mêmes dimensions que la *Jeune femme au clavecin*, que la *Jeune femme qui se pare*, que le *Soldat et la fillette qui rit*, que la *Laitière*, que les *Liseuses* de Dresde et d'Amsterdam, et que la plupart des tableaux de Vermeer : 1 pied 8 pouces de haut sur 1 pied 5 pouces. Elle est attribuée, dans le catalogue, à *Jacob* van der Meer. Belle signature :



Van der Meer a fait de lui-même un autre portrait que celui de la galerie Czernin; c'est le n° 3 de la vente de 1696 : « Portrait de Vermeer, dans une chambre, avec beaucoup d'accessoires; peint par lui-même, extraordinairement bien; 45 florins. » J'ai retrouvé, sauf deux ou trois,

les vingt et un van der Meer de cette vente, mais jamais aucune trace de ce portrait précieux; à moins que ce ne soit un tableau, singulièrement ballotté depuis près d'un siècle! En 1780, alors encore sous le nom de *Vermeer*, il passe à La Haye en vente publique, où il est payé 480 florins. En 1785, à la vente van Slingelandt, sous le nom de *Pieter de Hooch*, il est payé 600 florins, et il est catalogué comme Pieter de Hooch, dans Smith, qui ajoute : « Ce tableau est peint dans la manière la plus lumineuse du maître. » En 1833, dans la vente Goll van Frankenstein, il est catalogué Nicolas *Coedyck*, et il est vendu 450 florins. Dans ces trois ventes célèbres, et sous ces trois attributions différentes, c'est bien le même tableau, avec description identique, dimensions égales, et jusqu'à la constatation des provenances! Acheté il y a quelques années en Hollande par un Anglais de mes amis, il m'est revenu sous son ancien nom de van der Meer, et il se pourrait que ce fût le portrait égaré depuis 1696.

La description de Smith (n° 8 de son catalogue de Pieter de Hooch) est très-exacte : « Intérieur d'une chambre. Un gentleman, en robe du matin, et debout devant une fenêtre, paraît occupé à son pupitre (*apparently engaged at his disk*), placé, ainsi qu'un livre ouvert, sur une table couverte d'un tapis. Un sac de voyage, une bourse et une carte géographique sont accrochés contre le mur. Un fauteuil et d'autres accessoires occupent le premier plan. » La robe de chambre est rouge, et le personnage, âgé d'environ trente ans, a de longs cheveux châtains, tombant sur ses larges épaules, comme dans le portrait de la galerie Czernin. Quel malheur qu'on ne puisse pas faire tourner la tête à l'artiste si occupé devant son chevalet, et le voir en face, pour s'assurer de sa ressemblance avec l'homme au pupitre!

Dans plusieurs tableaux, l'ajustement et la toilette des femmes indiquent aussi des dates approximatives. Les femmes coiffées en chaperons, la *Courtisane*, la *Laitière*, la Fillette, qui rit avec le soldat, la *Peseuse de perles* (collection de M. Casimir Perier), sont de la première époque. Les femmes coiffées — à la chinoise, — cheveux relevés sur le front, — la *Jeune femme qui se pare*, la *Guitariste* (collection de M. Cremer), peuvent venir un peu après. Les femmes coiffées avec des boucles de cheveux, — à la Grignan, — mode qui prévalut vers l'époque des invasions françaises, 1672, et qu'on retrouve jusqu'à la fin du siècle, sont postérieures : par exemple la dame vue de profil dans le tableau intitulé la *Lettre* (collection Dufour, à Marseille), la *Jeune femme au clavecin*, etc.

Les événements qui troublèrent la Hollande autour de 1672 eurent sans doute une funeste influence sur les arts et les artistes. Rembrandt avait bien fait de mourir un peu auparavant, en 1669. Les peintres de

Delft, comme de la plupart des autres villes, durent chômer un certain temps dans leurs ateliers. Que devint, en ces occurrences, van der Meer? quelles œuvres l'occupèrent plus tard, et jusqu'à sa mort? et quand mourut-il? Ici encore, les documents positifs manquent, et je ne connais plus de tableaux avec des dates ou des signes qui puissent y suppléer.



Van Eynden, comme nous l'avons dit, s'autorise de la fameuse vente lde 1696 pour rapporter à cette date la mort de van der Meer. On suppose, en effet, que ce fut la vente *mortuaire*, faite après le décès de 'artiste, parce que le catalogue commence par vingt et un tableaux de lui. Mais cependant Gerard Hoet enregistre simplement cette vente comme faite à Amsterdam le 9 mai, et sans aucun nom, bien que, dans tout le cours de son ouvrage, il ait le soin de mentionner les noms des propriétaires et les titres des catalogues.

A Amsterdam? pourquoi pas à Delft? Est-ce que Vermeer serait venu mourir à Amsterdam?

Et comment expliquer que tous ces tableaux se retrouvent dans son héritage, quand Monconys constate, en 1663, que l'artiste n'avait dans son atelier aucune de ses œuvres? Et précisément *la Laitière* et plusieurs autres peintures qui doivent être de son commencement seraient encore là, en 1696?

Le catalogue contient 134 numéros, parmi lesquels Rembrandt, une Tête (vendue 7 florins 5 stuivers!); Fabritius, *la Décollation de saint Jean* (vendue 20 florins!); serait-ce le grand tableau du musée d'Amsterdam, d'abord catalogué Rembrandt, puis Drost? Leonard Bramer, *la Femme adultère;* Jan Livens le vieux, deux paysages; ces peintures devaient convenir au sectateur de Fabritius et de Rembrandt. Mais voici qui est bien singulier : à côté de ces maîtres, à côté de Jan Steen, des Ostade, de Terburg, d'Everdingen, de Jacob van Ruidael, de Jan van Kessel, de Parcellis le mariniste, d'Adrien van de Velde et de Philip Wouwerman, d'Emmanuel de Wit, des Hondecoeter, de van Aelst, et des Flamands Jordaens, de Vos, Bregel, Teniers, etc., le catalogue renferme toute une série d'Italiens, quatre Vues de Rome, par Gasparus Witel (Vitelli), et des paysages « dans le goût du Poussin et du Guaspre », et des Hollandais italianisés, comme Both, Berchem, de Laar, Du Jardin, Pynacker, Thomas Wijck, Moucheron, etc. Quoi! le naïf Delftois avait des Bassano, Palma le vieux, Titien, Tintoret, Ribera, Dominiquin, Albane, Campidoglio, Mario de Fiori, et même Carlo Carlotti (Karel Lot?)!

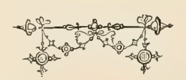
Cette collection de tableaux italiens, ces Vues de Rome, et surtout ce Carlotti, ont fait soutenir longtemps à mon ami M. Cremer que la notice de Houbraken, sauf quelques confusions, devait s'appliquer au van der Meer de Delft et non au van der Meer d'Utrecht, que c'était notre van der Meer qui avait demeuré à Rome, où il avait pour camarades ce Carlotti précisément, et aussi Drost, l'élève de Rembrandt. J'avoue que j'ai été ébranlé un instant, et que mon van der Meer, tel que j'avais cru le voir, s'est trouvé alors couvert de ténèbres. Cependant, je me suis rassuré, en rapprochant deux dates authentiques, à savoir : que le van der Meer de Houbraken était doyen de la guilde d'Utrecht en 1664, et qu'au même temps mon van der Meer était doyen de la guilde de Delft. Jamais d'ailleurs je ne croirai que le van der Meer dont je connais la peinture ait habité l'Italie.

Nous nous plaisons, comme les chercheurs de bonne foi, à rassembler autour du sujet de notre étude toutes les difficultés et toutes les obscurités, pour les résoudre et les dissiper, si c'est possible, avec le concours des hommes qui s'intéressent à l'histoire de l'art. L'affaire de cette vente n'est pas claire, et il n'en ressort pas la pleine certitude que Vermeer soit mort en 1696, pas même que ces tableaux aient été délaissés par lui ; auquel cas, il serait encore assez inexplicable qu'un artiste si profondément original, et si pur sang hollandais, eût affectionné des Albane et des Guaspre. Je sais bien que, dans sa collection, Rembrandt avait des sculptures grecques et romaines, des dessins de Raphaël et de Michel-Ange, l'œuvre de Marc-Antoine, et des cartons pleins de gravures italiennes, mais je ne m'imagine pas le peintre réaliste de la *Laitière* et de la *Vue de Delft* tourmenté par le Dominiquin, et je ne suis pas absolument sûr que cette collection, vendue en 1696, ait été la sienne.

Il faut donc que nos amis les archivistes et *curieux* de la Hollande nous débrouillent, par la découverte de pièces authentiques, cette date de mort du Delftois. Jusque-là, admettons seulement comme hypothèse que van der Meer de Delft serait mort en 1696, et par conséquent qu'il aurait vécu une soixantaine d'années, comme Rembrandt.

(La suite prochainement.)

W. BÜRGER.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME.

GRAVURE.

I.

A LA PEINTURE SE RATTACHE LA GRAVURE,
QUI EST L'ART DE RETRACER EN CREUX SUR LE MÉTAL,
OU EN RELIEF SUR LE BOIS,
UN DESSIN DONT ON PEUT TIRER DES EMPREINTES.



Graver, c'est dessiner par incision dans un corps dur, pierre, bois ou métal; comme nous l'avons dit au chapitre consacré à la glyptique, ce genre de dessin est de toute ancienneté, puisqu'on en trouve tant d'exemples dans les hiéroglyphes égyptiens, sans parler des cachets que les citoyens de Babylone portaient avec eux, et de l'anneau d'Ulysse sur lequel était gravé un dauphin. Il suffit, au surplus, de jeter les yeux sur une monnaie antique pour y voir un type en relief produit par une gravure en creux, et une aire en creux produite par une gravure en relief. Ce n'est donc pas l'art de graver qui est une invention moderne; c'est uniquement l'art de tirer des impressions lsur papier d'une gravure en bois ou en métal. En d'autres termes, c'est le mariage de la gravure avec la presse.

Comme il y a deux genres de gravure bien distincts, la gravure en relief et la gravure en creux, il y a aussi deux sortes d'impressions. La

gravure en relief qui se fait ordinairement sur bois, et qu'on appelle pour cette raison xylographique, est un dessin dans lequel les clairs sont creusés profondément, tandis que les ombres et les contours sont ménagés en saillie. Pour imprimer une gravure en bois, on passe sur la surperficie un rouleau d'encre qui noircit seulement les parties saillantes du bois, et l'on obtient une empreinte sur papier, une *épreuve*, en pressant fortement la feuille contre la surface encrée. Avant l'invention de la presse à imprimer, cette pression s'exerçait au moyen d'une brosse ou d'un frotton, comme elle se pratique aujourd'hui encore pour les papiers de tenture, et c'est ainsi qu'ont été obtenues les épreuves du *Saint Christophe* de 1423 qui paraît être, jusqu'à présent, la plus ancienne impression de gravure en bois dont la date soit incontestée.

La gravure en creux qui se fait ordinairement sur cuivre ou sur acier, consiste à laisser intactes les parties claires du dessin et à ne fouiller dans la plaque de métal que les contours et les parties ombrées. Pour imprimer une telle gravure, on commence par encrer toute la surface de la planche; puis on l'essuie avec un tampon de linge ou avec la paume de la main, de manière qu'il ne reste d'encre que dans les *tailles*, c'est-à-dire dans les sillons creusés par l'artiste. En appliquant alors sur la planche un papier humide que l'on soumet à une très-forte pression, entre deux cylindres vêtus de laine, on fait pénétrer la souplesse du papier au fond des tailles où il va chercher le noir.

On donne le nom générique d'*estampes* aux images obtenues sur le papier par voie d'impression. Bien que toute estampe soit une épreuve et toute épreuve une estampe, le mot épreuve se prend dans une acception plus restreinte. Il signifie essai, quand le graveur, pour éprouver son travail, en tire une empreinte, et il s'emploie dans un sens relatif, quand on parle d'une estampe comparée à une autre estampe tirée du même cuivre. On dit, par exemple : mon épreuve est meilleure que la vôtre. Une épreuve est brillante ou boueuse suivant que la planche a été bien ou mal essuyée; elle est grise, elle est pâle, quand la pression a été insuffisante, ou que la planche usée à la surface commence à perdre la plénitude et la franchise de ses noirs. En un mot l'épreuve est à l'estampe ce que l'exemplaire est au livre.

S'il est vrai qu'il n'existe en Europe aucune épreuve d'une gravure en bois antérieure au *Saint Christophe*, la première estampe xylographique a précédé de quelque trente ans la première estampe tirée d'une gravure en creux sur métal par un orfévre florentin, Maso Finiguerra.

Coïncidence merveilleuse! la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, fut découverte au moment où l'on inventait l'imprimerie, qui est la

gravure des belles-lettres. Le moyen de populariser les œuvres de l'artiste naquit dans le même temps que le moyen de propager les pensées du poëte ou du philosophe. Oui, en l'année 1452, à peu près à l'époque où Gutenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première Bible latine, dite *à quarante-deux lignes;* le Florentin Maso Finiguerra créa les premières estampes en prenant des empreintes sur une patène d'argent qu'il avait gravée pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence. Comment il fut amené à sa découverte et en quoi elle consistait, c'est ce qu'il importe d'expliquer.

Comme tous les orfèvres de son temps, Finiguerra ornait de dessins gravés en creux ses ouvrages d'orfèvrerie, tels que poignées d'épée, coffrets, coupes, calices, reliquaires, patènes. Ces ornements délicats exécutés en petit — les plus grands ont, par exception, 10 centimètres — s'appellent en Italie *nielli* et en France nielles. Ce nom vient du latin *nigellum*, noirâtre, et voici pourquoi on l'avait appliqué aux gravures exécutées par des orfèvres. Lorsque l'artiste avait terminé son travail, il répandait dans



NIELLE ITALIEN

Collection de M. E. Galichon.

les creux de sa gravure une sorte d'émail noirâtre, *niello*, dont la composition est soigneusement décrite par Benvenuto Cellini dans son traité de l'orfèvrerie (*Trattato dell' oreficeria*). Une fois entré dans les sillons de la gravure, cet émail la rendait nettement visible en accusant le dessin qui se détachait en noir sur le ton clair du métal. Mais comme toute retouche était impossible après que le nielle mis en fusion avait été coulé dans les tailles, l'orfèvre, avant de procéder à cette opération dernière, prenait une ou plusieurs empreintes avec de l'argile, pour se rendre compte de son travail et pouvoir le corriger au besoin. Sur l'argile, la gravure se présentait en relief et dans le sens opposé, c'est-à-dire que

si, par exemple, une inscription était tracée, dans l'original, de droite à gauche, elle se trouvait, dans l'empreinte, de gauche à droite. Maintenant, pour voir son travail comme il l'aurait vu sur la planche niellée, l'orfévre coulait du soufre sur l'argile et, après avoir coloré avec du noir de fumée les sillons du soufre, il en tirait une épreuve en sens inverse, une *contre-épreuve*, qui rétablissait à ses yeux la gravure dans son véritable sens, remettant de droite à gauche l'inscription qui s'offrait, dans l'épreuve, de gauche à droite.

Ces procédés en usage, Finiguerra les avait employés lorsqu'il grava pour l'église de Saint-Jean-Baptiste, à Florence, une de ces patènes auxquelles on donnait le nom de *paix*, parce qu'elles étaient destinées à recevoir le baiser de paix dans les cérémonies religieuses. Après avoir tiré en soufre deux empreintes, Finiguerra eut l'idée d'en tirer une sur la planche d'argent avec du papier humide qu'il pressa au moyen d'un rouleau, *con un rullo tondo*, dit Vasari, et l'épreuve ainsi obtenue fut la première estampe d'une gravure en creux.

Cette épreuve, relique inestimable, se conserve au cabinet des estampes de Paris, où elle avait échappé à tous les regards, lorsqu'elle fut exhumée en 1797 par l'abbé Zani, ainsi que le racontent un témoin oculaire, M. Duchesne (*Essai sur les nielles*), et l'abbé Zani lui-même (*Materiali per servire alla storia dell' incisione in rame*). On observa que la fortune, par attention délicate, avait réservé à un Italien la découverte de l'estampe qui prouvait, à l'encontre des prétentions allemandes, les origines italiennes de la gravure imprimée. Et comme si aucune pièce ne devait manquer à l'information de ce curieux procès historique, vidé aujourd'hui, les deux épreuves en soufre, tirées par Finiguerra, existent encore, l'une à Gênes, dans la collection Durazzo, l'autre au British Museum, à Londres.

Cependant, l'invention de Finiguerra, qui en était une pour l'Europe, n'était pas nouvelle dans le monde, car nous savons à n'en pas douter, notamment par le témoignage du Vénitien Marco-Polo, qui voyageait en Chine au XIIIe siècle, qu'à cette époque les conquérants mongols firent graver, sur planches de cuivre, des assignats qui s'imprimaient avec du papier de mûrier (*Recueil des monnaies de la Chine*, par le baron de Chaudoir). L'orfévre florentin ne fit donc que retrouver un secret déjà connu dans l'Asie orientale, qui connaissait aussi de temps immémorial l'art d'imprimer sur étoffes des gravures en relief. Quoi qu'il en soit, sa découverte fut immense et d'une portée incalculable. D'abord parce que, en multipliant les empreintes d'une œuvre originale, l'imprimeur la répand dans le monde entier et lui assure une durée qui peut presque

devenir éternelle ; ensuite parce que les finesses de la gravure, l'énergie de ses ombres, la franchise ou la douceur de ses clairs, la profondeur de ses lointains, la variété de tons qui lui prête un coloris, demeurent insaisissables sur le fond rouge du cuivre ou le fond triste du bois, et ne sont rendues sensibles que par la blancheur du papier... Et quel instrument de civilisation! quel bienfait pour le génie! quelle source de jouissances pour ceux qui l'admirent, et pour ceux qui, par la gravure, apprendront à l'admirer!

II.

L'ART DU GRAVEUR EST SOUMIS A CERTAINES LOIS GÉNÉRALES, BIEN QU'IL EXISTE DES CONVENANCES PARTICULIÈRES POUR CHACUN DES DIVERS GENRES DE GRAVURE.

La gravure est un dessin qui se fait avec un instrument d'acier au lieu de se faire avec une plume ou un crayon. Si ce dessin est une invention du graveur, il en faut juger d'une manière générale comme de tout autre dessin. Si c'est la reproduction d'un ouvrage d'art, peinture, sculpture, architecture, camée, monnaie, médaille, vase, ornement, la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit, non-seulement rendre l'original trait pour trait, en réduire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et l'aspect de l'ouvrage reproduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin en révéler franchement le caractère.

S'agit-il d'une peinture, le graveur n'ayant à sa disposition, en ce qui touche la couleur, que du noir et du blanc, cesse d'être un copiste pour devenir un traducteur. Il traduit vraiment en clair-obscur le coloris du tableau, et faisant abstraction des teintes, il n'en donne que la valeur. Les couleurs étant considérées par lui comme des taches plus ou moins lumineuses, plus ou moins sombres, il grave une draperie jaune, par exemple, avec des tailles plus légères et plus espacées qu'une draperie bleue, de manière que la seconde de ces draperies forme dans la gravure une masse plus foncée que la première.

Pour imiter la perspective des corps, notamment dans l'architecture, le graveur dirigera ses tailles vers le point de vue quand il en sera aux surfaces fuyantes; pour imiter la perspective aérienne, il exprimera par des travaux tendres l'indécision des objets le plus enfoncés dans le tableau, et il réservera les vigueurs nettes pour les parties les plus rap-

prochées de l'œil. Quant à la diversité des substances, telles que le bois, la pierre, le marbre, les terrains, les arbres, les eaux, les nuages, les étoffes, les chairs, il les fera sentir par des travaux choisis qui varieront eux-mêmes dans les différents genres de gravure.

Les deux grandes divisions de cet art, nous l'avons dit, sont la gravure en creux et la gravure en relief, mais chacune de ces divisions se subdivise. On distingue, dans la première, la taille-douce, l'eau-forte, la manière noire, l'aquatinte, l'imitation du crayon. Dans la seconde, la gravure en bois et la gravure à plusieurs planches dite en clair-obscur ou en camaïeu, dont le développement a engendré la gravure en couleurs.

GRAVURE EN TAILLE-DOUCE.

III.

QUELQUE IMPORTANTS QUE SOIENT DANS LA TAILLE-DOUCE LE CHOIX ET LA CONDUITE DES TRAVAUX, LE GRAVEUR DOIT SE PRÉOCCUPER AVANT TOUT DE RENDRE PAR UN DESSIN JUSTE ET EXPRESSIF LE CARACTÈRE DU MODÈLE QU'IL VEUT GRAVER.



La gravure en taille douce est par excellence la gravure classique, celle qui a rendu le plus de services en éternisant les ouvrages des grands maîtres, et celle qui a produit elle-même le plus de chefs-d'œuvre. On l'appelle aussi gravure *au burin*, parce qu'elle consiste à couper le cuivre nu avec cet instrument d'acier, qui, plus ou moins profondément, y trace des tailles nettes, régulières, fermes, mais assez souples pour indiquer par leur direction et leurs allures, par leur renflement ou leur atténuation, et par leurs manières de s'entre-croiser, la qualité matérielle des objets, leur distance apparente, leur effet optique. Copier les contours avec sentiment, mettre bien à leur place le clair et l'ombre, exprimer la nature visible des surfaces, la dégradation des plans, l'inégalité des reliefs, tout cela ne suffit point au graveur : il importe que l'expression soit obtenue par tel procédé plutôt que par tel autre; et c'est le choix du procédé qui constitue l'étroite spécialité de son art.

Un mot d'abord sur les opérations du graveur en taille-douce, et

nous ne saurions en parler ici sans nous souvenir avec reconnaissance des maîtres éminents, Calamatta et Mercuri, qui nous ont appris les lois et les secrets de leur art. Supposons que le graveur veuille reproduire une figure à demi drapée. Après en avoir fait un dessin très-arrêté, il décalque ce dessin sur le cuivre (ou l'acier) en y marquant, par une suite de points, les contours de la figure et les endroits où finissent, dans les milieux, les plus fortes ombres, même les demi-teintes. Ensuite il attaque avec un burin le cuivre nu et il y masse les ombres au moyen d'une suite de tailles qui sont appelées *premières*, et qui, suivant dans leur marche le saillant et le rentrant des muscles ou des plis, deviennent plus espacées et plus minces aux approches de la lumière, tandis qu'elles se resserrent et s'épaississent en avançant dans les ombres. Ce premier travail ne suffisant point le plus souvent et laissant pénétrer des blancs purs jusqu'au milieu du noir, le graveur éteint ce blanc en coupant les premières tailles par des *secondes* plus déliées qui les croisent. Mais pour que l'amincissement des hachures soit bien gradué, pour que l'exécution soit partout brillante et unie, l'artiste a besoin de repasser plusieurs fois dans les premiers sillons du burin : c'est ce qu'on appelle *rentrer* la taille. Parfois, au lieu de croiser la première, le graveur y glisse finement et nettement une taille intercalaire, une *entretaille*, qui, laissant encore briller de légers filets de lumière, convient à l'imitation des corps polis et luisants.

Selon que les secondes croisent les premières obliquement ou à angles droits, elles amènent des losanges ou des carrés que l'on peut couper de nouveau par une troisième taille. Tous ces croisements forment de petits triangles lumineux qui empêchent les ombres de s'alourdir, en y conservant une certaine fraîcheur. Le *losange*, quand il est oblong, produit une sorte d'ondoiement qui est mal venu dans les chairs parce qu'il les fait ressembler à un ruban moiré, mais les graveurs s'en servent à propos dans les draperies pour leur donner l'aspect d'une étoffe passée à la calandre.

Bien que les tailles soient amincies à leur extrémité, le passage de la lumière à l'ombre paraîtrait souvent trop brusque : l'artiste, afin de ménager la transition, termine ses tailles par des *points*, qui sont tantôt semés avec un ordre caché, tantôt distribués avec une évidente symétrie.

Telles sont en abrégé les opérations du graveur en taille-douce. Elles se réduisent, comme on le voit, à combiner deux éléments bien simples : le clair, qui sera représenté par le blanc du papier, et l'obscur, qui sera obtenu par des tailles et des points.

Ouvrons maintenant ce portefeuille qui contient une collection des es-

tampes les plus remarquables. En y lisant les annales de la gravure, nous y découvrirons les lois de ce bel art : elles sont en effet burinées sur l'airain par les maîtres graveurs... Et d'abord, ce qui prouve d'une manière éclatante la supériorité de l'art sur le métier, c'est qu'il est des estampes qui, dans leur simplicité rudimentaire, ne présentent aucune habileté manuelle, aucun choix de travail, et qui sont cependant admirées depuis quatre siècles, et admirables. Si nous feuilletons l'œuvre de Mantegna, quel imposant caractère vont nous offrir, malgré la rudesse primitive des moyens, les bacchanales gravées par le maître, ses combats de Tritons, et ses planches du *Triomphe de César!* Le burin y est conduit avec une monotonie sauvage. Les éléphants caparaçonnés qui portent des torches et des candélabres, les soldats romains qui tiennent les aigles et les trophées, les buccinateurs qui sonnent de la trompette, les taureaux que l'on mène au sacrifice, les drapeaux, les vases, les brancards, tout est gravé de même. Ce sont des hachures courtes, roides et toujours parallèles qui marquent les ombres. Mais comme le graveur accentue fortement les caractères avec son procédé uniforme! Comme il sait, avec ses tailles invariables, varier les expressions! comme il est incisif dans sa naïveté rude! comme il est grand dans sa roideur!

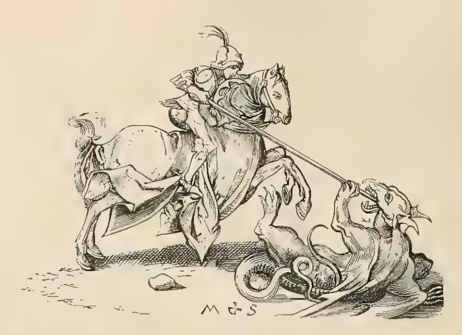
Cependant, une pareille austérité de moyens ne saurait suffire à la gravure. Elle doit être un art qui se distingue du dessin pur. Il faut que le dessin gravé soit rendu plus intéressant par une certaine manière de l'inciser dans le métal, manière qui est à la gravure ce qu'est à la peinture la touche, et à l'écriture la calligraphie.

Ce sont les maîtres allemands ou hollandais, Martin Schœn, Albert Dürer, Lucas de Leyde, qui ont imaginé et introduit dans l'art la variété piquante des procédés qui doublent l'intérêt d'une gravure. L'estampe de Dürer où est représenté saint Jérôme écrivant dans sa cellule, réalise déjà des perfectionnements après lesquels on n'en désire presque plus. Assis devant un pupitre, le saint est tout entier à l'étude des Écritures. Une lumière vive entre par deux croisées à petits vitraux dans la chambre de l'anachorète et dessine l'ombre tremblante des châssis sur les embrasures. Tous les objets dont se compose le tableau conservent la physionomie qui leur est propre. Le sapin du plancher y est rendu avec une vérité saisissante par des tailles qui suivent les veines du bois et en tournent les nœuds. Un lion et un renard couchés sur le premier plan sont gravés avec des travaux qui expriment le poil fin du renard, le rude pelage du lion. Les incisions du burin sont établies dans le sens qu'indiquent la perspective, la forme et la nature des choses, et leur dimension dominante. Une courge est suspendue au plafond et l'on sent que



LA NATIVITÉ, PAR ALBERT DURER.

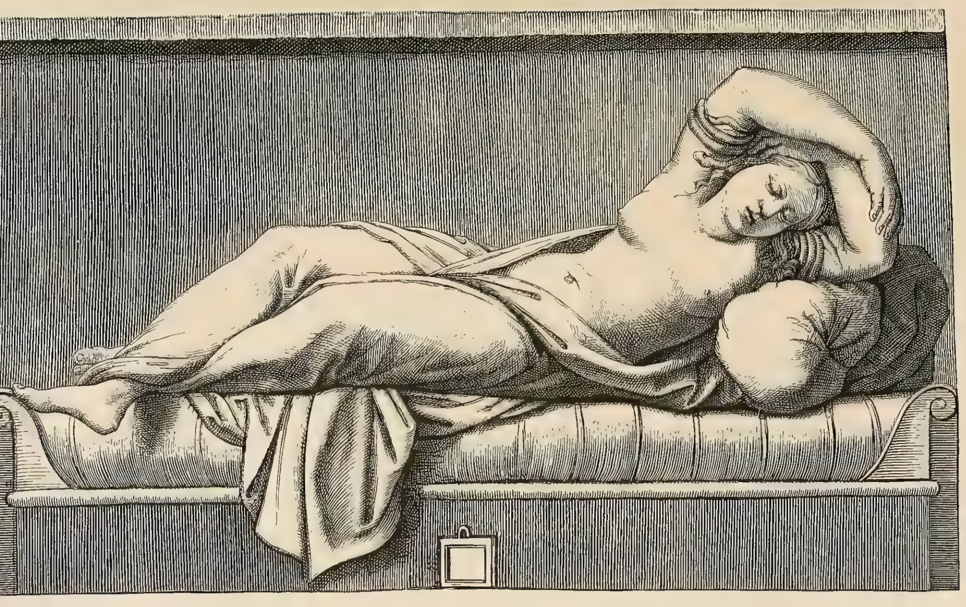
la surface du fruit est lisse. Les accessoires, en un mot, jouent un rôle optique très intéressant, trop intéressant même.



SAINT GEORGES, PAR MARTIN SCHŒN

Toutefois il manquait à Dürer, sinon d'avoir connu la perspective aérienne, au moins d'avoir marqué entre les devants et le lointain une dégradation de plans bien sentie. Lucas de Leyde en donna le premier exemple, en indiquant par une touche de plus en plus légère l'éloignement des objets. Il mit de l'air dans ses estampes et il put y faire respirer un grand nombre de personnages. La planche où, retraçant une fable du moyen âge, il a gravé le *poëte Virgile suspendu dans un panier* par une courtisane, présente sur l'avant-plan des figures qui franchement, nettement gravées, semblent être à la portée de la main, tandis qu'à un plan éloigné le panier qui porte Virgile suspendu à une fenêtre est rendu par des travaux moins décidés, plus doux, qui font sentir les couches successives de l'air et approfondissent la distance.

Vienne Marc-Antoine, et qu'il entre chez Raphaël pour y travailler sous ses yeux après avoir renoncé à contrefaire les gravures si originales mais si tudesques d'Albert Dürer : quelque chose se produira dans l'art du graveur qui n'y avait pas paru encore. La beauté de l'exécution va s'unir à l'ampleur du style. A la monotonie barbare et sublime de Mantegna va succéder une manière élégante et contenue, variée sans bigarrure, imitative sans minutie. Sous la surveillance de Raphaël, sous l'empire de ses conseils souverains, Marc-Antoine conçoit la gravure comme il la faut concevoir quand on est aux prises avec les grands maîtres. Il la conçoit comme une traduction concise qui met en lumière



CLÉOPATRE, PAR MARC-ANTOINE.

l'essentiel, qui sait tout indiquer, sait tout dire et qui, privée du langage des couleurs, insiste sur la suprême beauté des contours, accentue le caractère des têtes, les formes choisies, les fières tournures, la force ou la finesse des attaches et des extrémités. Sa manière mâle et sobre de couper le cuivre en le ménageant s'accorde à merveille avec la dignité facile des dessins qu'il interprète. Sans doute sa taille assouplie tourne avec les muscles et par ses mouvements accuse la présence des os, les dépressions ou les renflements de la chair; mais en réservant sur sa planche des lumières étendues, Marc-Antoine arrive à un effet simple, large et puissant; il obtient sur une estampe petite une image grande.

Marc-Antoine est par excellence un graveur de style. Mais que signifient ces mots? Qu'est-ce que le style dans l'art qui a illustré le maître bolonais?

Le style, en gravure, c'est la prééminence du dessin sur la couleur, et de la beauté sur la richesse. Je dis la couleur, puisque le graveur, bien que réduit à l'effet monochrome du blanc et du noir, a cependant sa manière, à lui, d'être coloriste. Raphaël avait inauguré le style dans la gravure; Rubens y introduisit la couleur. Il enseigna aux deux Bolswert, à Wostermann, à Pontius, ses graveurs, qu'ils ne devaient pas négliger la valeur des teintes locales, lesquelles ne sont, après tout, que des notes dans la musique du clair-obscur. Le cinabre étant, par exemple, une couleur plus sombre que le rose, devait être rendu sur l'estampe par une plus forte dose de noir. C'était le dernier progrès que pût faire la gravure, ou, si l'on veut, c'était la dernière ressource dont elle pût s'enrichir. Rien n'empêchait maintenant que l'estampe ne fût l'équivalent du tableau. Albert Dürer avait appris comment, par la variété des travaux, l'on imite la variété des substances; Lucas de Leyde avait montré comment on observe la perspective aérienne; Marc-Antoine comment la souplesse de l'outil doit servir au triomphe du dessin : les élèves de Rubens allaient montrer de quelle façon peut être reproduit l'effet d'une peinture, c'est-à-dire sa coloration par la lumière.

Voilà donc notre graveur armé de toutes pièces, car déjà, au temps de Rubens, les plus diverses manières de couper le cuivre ont été trouvées. Les draperies, les chairs, les cheveux, le paysage, l'architecture, la sculpture, tous les objets qui peuvent entrer dans la composition d'un tableau, sont susceptibles d'être caractérisés à la pointe du burin.

Les draperies. — Le graveur en répétera le modelé et il en distinguera la qualité matérielle. Si c'est du linge, il en dira la finesse au

moyen d'une taille serrée, délicate et le plus souvent unique. Si c'est du drap, il aura soin de proportionner la largeur de ses travaux à la grosseur du tissu. Il conduira une de ses tailles dans le sens des grands plis et il couchera l'autre taille, ondoyante et souple, sur les demi-teintes que forment les dépressions légères. En se croisant au fond du pli, ces deux tailles y creuseront la vigueur du noir; mais partout où l'étoffe tournera, le travail du burin tournera aussi et ira s'amincir en se perdant sur les limites du contour.

Dans le cas où l'étoffe serait luisante comme la soie ou le satin, le graveur en imitera les cassures par une brusque interruption de la taille aux endroits lumineux, et il imitera le soyeux des ombres par une entretaille qui restera déliée entre les premières, plus rentrées et plus nourries. Cette même entretaille qui produit si bien les luisants sera employée avec succès pour le rendu des métaux, des vases d'or et d'argent, des armures en acier poli. Edelinck, dans ses magnifiques estampes d'après Raphaël, Charles Lebrun et Philippe de Champagne, Drevet, dans son *Bossuet* d'après Rigaud, ont dit le dernier mot de l'art en fait de draperies.

Les chairs. — L'artiste se garde bien de graver celles des femmes et des enfants comme celles des hommes. Il choisit pour les premières un travail plus uni et plus gras qui exprime la douceur des chairs et leur morbidesse. Il évite à la fois le carré, qui convient aux matières dures, et le losange oblong dont l'effet trop anguleux manque de suavité. En général, les chairs délicates sont rendues par des tailles brisées emmêlées de points, surtout aux approches du clair. Ces points, aussi ronds que possible, imitent les empâtements de la peinture, soit qu'on les emploie seulement pour terminer les plus faibles demi-teintes, soit qu'on les intercale dans les ombres pour éteindre les losanges lumineux quelquefois placés entre les brisures de la taille qui ressemble alors aux grains inégaux d'un chapelet; les points expriment encore mieux le tendre de l'épiderme et la chaleur de la vie. « Les points, » dit Abraham Bosse (*Traité des manières de graver en taille-douce...*), « se doivent « arranger à peu près comme les briques d'un mur, *plein sur joint;* « surtout il faut y garder beaucoup d'ordre, car soit que l'épaisseur du « vernis trompe ou que cela vienne de quelque autre cause, il arrive, « lorsque la planche a été mordue, que malgré toute la régularité qu'on « y avait observée ils sont encore mal arrangés, et si l'on n'avait soin « d'y remédier en les rentrant au burin, cela ferait une chair qui semble- « rait galeuse. »

Le nu dans les figures d'hommes se grave plutôt avec des points allongés qui, mêlés aux tailles, empâtent la chair, mais en produisant un effet moins doux, moins féminin que les points ronds. Veut-on des modèles de perfection dans le rendu des chairs, il faut voir le *Couronnement d'épines* par Bolswert, d'après Van Dyck; les *Batailles* d'*Alexandre*, de Gérard Audran, d'après Le Brun; le *Vendeur de mort aux rats* par Corneille Vischer; les portraits de Rembrandt gravés par Georges-Frédéric Schmidt; les estampes de Robert Strange. Le mouvement, le renflement des muscles, les plis de la peau, les fossettes, les méplats, la palpitation du tissu cellulaire, la chaleur du nu, y sont imités à ravir.

Les cheveux. — Détailler les cheveux, les graver, pour ainsi parler, un à un, ce n'est pas le meilleur des procédés. Nanteuil, dans ses portraits vivants de Pompone, de Turenne, de Fouquet; Edelinck, dans ceux de Desjardins et de Champagne, en ont usé, il est vrai, mais avec modération. Masson, gravant ses fameuses planches du *Cadet à la perle* (le maréchal d'Harcourt) et de *Brisacier*, affecte d'enlever à la pointe la plus effilée du burin les cheveux détachés d'une perruque, les poils les plus déliés d'une moustache, et il faut reconnaître que l'extrême témérité des incisions produit un effet aigu et métallique. De nos jours, l'éminent artiste qui a si magnifiquement gravé l'*Hémicycle* de Paul Delaroche a suivi un système contraire : il a traduit les chevelures avec la légèreté voulue, par des tailles relativement espacées qui, au lieu de compter les cheveux comme s'ils étaient peignés au peigne fin, les rassemblent par petites masses et font la même illusion au regard, parce que l'œil, dans les transparences de l'ensemble, supplée la finesse du détail. Il est donc juste de dire que l'artiste est toujours *vrai* quand il saisit l'*esprit* des choses.

Raphaël Morghen, dans l'estampe qui représente le *marquis de Moncade à cheval*, d'après Van Dyck, a voulu imiter à coups de pointe les poils de la bête, et, malgré toute son adresse, il a donné à ces poils ainsi détaillés l'apparence de fils d'archal. Goltzius a été un peu plus heureux quand il a buriné les belles soies, tantôt lisses et longues, tantôt frisées, du chien qui est resté célèbre parmi les curieux sous le nom de *chien de Goltzius*. Mais Blooteling, dans une planche très-précieuse où l'on voit un cavalier chevauchant dans un paysage, a prouvé que la robe d'un cheval étrillé pouvait être gravée à merveille, par une taille ondoyante et unie, comme un corps luisant.

Le paysage se grave rarement au burin pur; on le prépare à l'eau-

forte, — nous dirons tout à l'heure en quoi consiste ce genre de gravure, — mais avec discrétion afin que ce travail de l'eau-forte, repris au burin, puisse perdre en quelques endroits les rudesses de la préparation et en conserver dans les autres le brut pittoresque. Pour les terrains, les pierres dégradées, les troncs noueux, les montagnes, les rochers, il convient de briser les tailles, de les quitter brusquement, de les trembler, de les croiser librement en sens divers. Le froid des rochers, leur superficie glissante, leurs cassures, s'imitent fort bien par un croisement qui tend au carré; mais le rugueux des écorces, la surface raboteuse des terrains et des vieux murs s'exprime par un désordre de traits inégaux et courts, de points rudes qui semblent ronger le cuivre et que les graveurs appellent grignotés. Il va sans dire qu'il faut tenir compte de l'air interposé, de la perspective aérienne, en indiquant les objets avec plus de douceur et de vague à mesure qu'ils s'enfoncent dans le tableau.

Les eaux, si elles sont calmes, se représentent par des tailles parallèles à l'horizon avec des entretailles déliées et quelques interruptions vives qui rendent le luisant de l'eau. On répète heureusement par des secondes verticales la forme des objets réfléchis dans l'eau et qui avancent sur ses bords, en ayant soin de débrouiller plus ou moins la forme de ces objets suivant qu'ils se rapprochent du premier plan ou qu'ils s'en éloignent. Si des arbres se mirent dans une eau limpide, on fera bien d'en arrêter la configuration par un contour léger et indécis.

Quand les eaux sont agitées, quand les flots de la mer sont soulevés dans une *marine*, les premières tailles suivent le mouvement de la vague et les contre-tailles se donnent décidément en losange, parce qu'on imite mieux ainsi la transparence des ondes; mais il y faut çà et là quelques dérivations hardies, des irrégularités de burin, des accidents. Balechou, gravant la *Tempête* de Joseph Vernet, a été admirable en ce genre et ne sera point dépassé. Lorsque les eaux tombent en cascades, la taille se mène naturellement dans le sens de la chute, avec une intermittence d'entretailles et beaucoup de brusquerie aux endroits où l'on heurte les clairs.

Les nuages se dessinent par des traits horizontaux, s'ils ne présentent qu'un seul plan et se perdent insensiblement dans le ciel; on a soin alors que la taille, au lieu de former un contour aux extrémités du nuage, y vienne expirer. Si les nues sont tourmentées et tempêtueuses, le burin peut sans doute en figurer le gonflement et l'agitation, mais sans être ballonné partout. Les croisements de taille se feront en losange aigu et rabattu par une troisième, parce qu'on y donnera ainsi de la

transparence et une sorte de mouvement; mais ce qu'il y a de floconneux et de vaporeux dans les nuages s'obtiendra par des points légers. En tous cas, les premières doivent dominer franchement les secondes. Callot, La Belle et quelques autres ont employé pour les nuages des tailles tournoyantes : c'est une erreur, le nuage gravé en traits circulaires ressemble à un paquet de laine ou d'étoupe.

Quant au feuillé des arbres, le buriniste masse les milieux et ne détaille guère que les extrémités, toujours selon le caractère des essences. Sa pointe s'allonge et coule sur les branches du saule; elle se hérisse sur les rameaux du chêne et se dilate sur les larges feuilles du platane. Du reste, le graveur paysagiste ne saurait consulter de plus belles estampes que celles de Woolett, où revivent dans leur aspect solennel les campagnes arcadiques de Claude, celles de Baudet, qui reproduisent les paysages majestueux de Poussin, notamment son *Diogène*, enfin celles de Vivarès, de Philippe Le Bas, d'Aliamet, de Surugue, de Dupuis, d'après les paysages agrestes ou féeriques du Guaspre, de Berghem, de Karel Dujardin, de Watteau.

L'architecture. — Que la main du graveur soit conduite par le sentiment de la perspective et qu'ainsi la marche du burin contribue à l'illusion optique : c'est avant tout ce qu'il faut observer. Les tailles qui couvrent les surfaces fuyantes doivent donc se rapprocher en s'éloignant et concourir au point de vue; mais le surcroît de ton que produit ce rapprochement est racheté par quelques entretailles qui se placent dans les endroits où le travail, plus écarté, serait relativement trop clair.

En général, il est convenable que les architectures qui peuvent se trouver dans le tableau soient gravées selon le sens où elles présentent les plus grandes dimensions, que les colonnes, par exemple, soient ombrées par des tailles perpendiculaires dominantes. Les colonnes, en effet, ne font leur office de supports qu'en vertu de leur élévation verticale. Cependant, comme l'architecture n'est ordinairement, dans les représentations du peintre, qu'un motif de décoration secondaire, un fond subordonné aux figures, il importe que le graveur en tranquillise les ombres et les lumières en évitant des tailles trop voyantes. Or, de toutes les hachures que le dessinateur emploie, les verticales sont celles qui viennent le plus à l'œil, surtout quand elles sont espacées. L'artiste les tiendra donc serrées et peu apparentes, afin que le regard soit moins occupé de ce qui recouvre l'objet que de l'objet lui-même. En parcourant la *Vie de saint Bruno*, dans les belles estampes de Chauveau d'après

Lesueur, on y verra comment l'architecture peut être gravée avec intérêt, sans toutefois attirer l'attention, sans la détourner : tant il est vrai que le sentiment peut se faire jour même dans le rendu des pierres! La taille monotone du graveur semble glisser tranquillement sur les murailles du monastère. Les scènes du cloître, les chartreux en prière, les cénobites visités pendant leur sommeil par des visions célestes, se détachent sur des fonds d'architecture dont les pilastres, les chapiteaux, les archivoltes, les bandeaux, les saillies sont accusés modestement, pieusement pour ainsi dire, et sans bruit.

Sans doute, elles ont de l'importance, elles ont du charme, ces variétés nombreuses dans l'art d'attaquer le cuivre. Mais pourtant, que la beauté du dessin ne le cède jamais à la beauté de l'exécution; que le caractère du modelé passe avant le précieux des travaux. Que de fois, sans s'inquiéter des règles consacrées, des graveurs qui étaient peintres ont fait des chefs-d'œuvre! Voyez les portraits de Jansenius, de Saint-Cyran, de Richelieu, de Jean Morin d'après Philippe de Champagne, et surtout son incomparable planche de *Bentivoglio*, où il s'est égalé à Van Dyck ; les chairs y sont pointillés et modelées avec une force et une vie surprenantes, par un mélange du burin avec les morsures de l'eau-forte et les accents libres d'une pointe hardie, irrégulière, expressive. Et n'a-t-on pas vu, dans le même temps, Jonas Suyderhoef négliger les tailles classiques pour peindre ses estampes, en attaquant, mordant, égratignant le cuivre, afin d'y mieux accentuer les fiers rehauts de Rembrandt, la touche d'Ostade, la manière heurtée de Hals et ses méplats vifs?

De telles infractions aux méthodes reçues valent encore mieux que la prodigieuse dextérité d'un Goltzius quand elle dégénère en élégances bizarres, en affectation. En abusant du principe, d'ailleurs excellent, des tailles *enveloppantes*, Goltzius arrive souvent aux effets les plus contraires à son but. A force de contourner les muscles dans les figures nues, il obtient, non pas la morbidesse des chairs, mais l'aspect du métal. Il est, dans son œuvre, des *Parques*, dont les cuisses ressemblent à des cylindres creux, parce que le burin en a deux fois accusé la rondeur; il est telle *Vénus* dont les seins ont l'air de boules en acier, parce que la seconde taille, au lieu de ne servir qu'à fortifier l'ombre, s'est arrondie comme la première autour de la forme.

Goltzius, il est vrai, a eu quelquefois une attention délicate, imitée depuis par Edelinck : sa première taille, après avoir dominé dans le rendu d'un grand muscle ou d'un grand pli, reprend le second rôle, et n'est employée qu'à augmenter le ton, tandis que la seconde, qui n'avait

d'abord servi qu'à ajouter du noir, devient dominante à son tour. On peut donc, en étudiant l'œuvre de Goltzius, y trouver à la fois de belles méthodes et des écarts dangereux, mais ce qu'on y apprend surtout et ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que le graveur en taille-douce doit sacrifier toujours l'ostentation puérile du métier à la sérieuse dignité de l'art.

CHARLES BLANC.



TRITON, PAR MANTEGNA.

ROGIER VAN DER WEYDEN

SES ŒUVRES [1].



Si la biographie de Rogier van der Weyden abonde en obscurités qui mettent l'historien à la torture, ses œuvres ne le couchent pas sur un lit de roses. Elles soulèvent des questions embarrassantes, dont la réflexion la plus opiniâtre a peine à se tirer. Nous allons décrire ses principaux ouvrages ; puis nous aborderons les difficiles problèmes qui s'y rattachent. Van der Weyden a pour nous un double intérêt ; d'une part, il fut le meilleur disciple de Jean van Eyck ; de l'autre, il forma le talent de Memlinc [2]. Vasari mentionne un *Ausse,* élève de Rogier [3] ; Guichardin l'appelle *Hausse* et Baldinucci *Ans di Brugia.* Dans le cabinet de Marguerite d'Autriche, on admirait un panneau de notre artiste, figurant le Sauveur mort entre les bras de Notre-Dame, avec des volets de maître *Hans.* On croit que le peintre ainsi désigné est Jean ou plutôt Hans Memlinc, comme on le nommait aux Pays-Bas. Fort habile lui-même, Rogier servit à unir deux grands hommes; il transmit au dessinateur-poëte la torche lumineuse qu'il avait reçue de l'explorateur infatigable. On ne saurait, en conséquence, étudier ses productions avec trop de soin.

La Belgique possède de lui une œuvre précieuse que nous avons mentionnée, mais que nous n'avons pas décrite. Elle orne le musée d'An-

1. Voir la livraison précédente.

2. « A ce Roger succéda en renom son disciple et apprenti Hausse, qui feit un tableau excellent pour les Portinaires, que du présent tient le duc de Florence. » *Guichardin,* p. 150.

3. *Ausse,* au lieu de *Ansse,* doit avoir été primitivement une faute d'impression, que Guichardin a reproduite ; les ouvriers auront mis un *u* à la place d'un *n,* méprise très-fréquente.

vers et représente les Sept Sacrements. Une église ogivale s'y déploie, claire, brillante et harmonieuse; on promène sa vue dans les nefs, comme dans une construction réelle. Le sentiment poétique dont elle est pénétrée nous éloigne des Van Eyck. On ne trouve plus ici leur gravité profonde; point de sévère demi-jour, point d'expression mélancolique. La lumière s'épanche à grands flots, la cathédrale semble gaie, suave et riante. Ni les formidables maximes, ni les pensées douloureuses, ni l'austère sagesse des chrétiens ne peuvent régner dans cet air diaphane et sous ces voûtes éclatantes. L'orgue ne doit pas y déchaîner ses tempêtes, comme la voix d'un Dieu courroucé : le chant des jeunes filles, les douces litanies des monastères y montent seules vers le Rédempteur du genre humain, comme les fraîches notes de l'alouette au lever du soleil. Le génie tranquille et gracieux de Memlinc paraît déjà vivifier ce monument.

Les personnages ont le même caractère. Ce n'est pas l'énergie qui distingue les types des figures, mais une certaine mollesse. Les chairs sont roses et blanches, sans pâleur; les tons vigoureux, les nuances de brique, les ombres fortement accusées des Van Eyck ont disparu. Les têtes expriment l'affabilité, l'onction; des sentiments plus vifs, plus élégiaques y répandent une sorte de poésie intime. Jean et Hubert, ces glorieux penseurs, avaient peut-être des âmes trop robustes pour comprendre ce lyrisme. Hubert, sorte de mage, debout au seuil de l'art flamand, conserva toujours son enthousiasme idéal et sa majesté byzantine. Son frère observait, jugeait et imitait. Leur but, les moyens d'y parvenir, absorbaient toute leur intelligence. Les natures moins puissantes trouvent dans leur faiblesse même une source cachée de grâce et de pathétique. Elles deviennent la proie de leurs émotions, de leurs désirs, de leurs regrets et de leurs tristesses. Les esprits supérieurs ont quelquefois uue grande similitude avec les plaines méridionales : un ardent soleil illumine et féconde les régions des tropiques, mais il dessèche la campagne et ne lui laisse aucun voile, aucun mystère. Les pays moins brillants ont un charme spécial, comme les âmes plus faibles. La lumière s'y adoucit dans la brume, se colore sous les rameaux, se joue à travers les nuées, prend mille formes séduisantes. Là, on découvre des sites qui inspirent le recueillement et font naître une douce mélancolie. Des larmes y viennent au bord des paupières; elles tombent sur les fleurs comme une rosée divine ou comme des gouttes d'orage.

Le tableau est composé d'une façon étrange : une croix presque aussi haute que l'église se dresse dans l'église même, à la seconde travée de la nef. Jésus y subit les horreurs de la mort, et le sacrifice du Golgotha

se renouvelle. Le Fils de l'homme n'est pas sculpté, mais vivant d'un reste d'existence; il périt, comme autrefois, pour le salut des nations. Madeleine et Marie Salomé sont à genoux au pied de l'instrument fatal; la première regarde le Christ avec douleur, l'autre se détourne pour essuyer ses larmes. Quant à la Vierge, elle n'a pu soutenir l'affreux spectacle; elle s'est évanouie dans les bras de Jean. Derrière ces groupes et derrière la croix, un prêtre officie à un autel adossé contre le jubé : il lève l'ostensoir qui renferme le signe emblématique de l'immolation divine. Le symbole se trouve ainsi rapproché du sacrifice par un audacieux mépris des vraisemblances et de l'ordre chronologique. Sur l'autel, on aperçoit la statue de la Vierge tenant son fils, et, devant eux, un ange véritable en adoration : saint Pierre, saint Paul et saint Jean occupent des consoles. Le peintre a encore ici mêlé avec une égale hardiesse le fictif et le réel.

Ce qui frappe, ce qui étonne dans le groupe du Sauveur en croix, c'est l'exacte similitude des personnages avec ceux du panneau de Dresde figurant le même sujet, avec les acteurs de Madrid et de l'Escurial entourant le Christ que l'on descend du gibet. Et d'abord se présente à la vue la Madeleine disproportionnée, qui dresse un long buste, serré dans un corsage étroit, sur des hanches et des jambes interminables, empêtrées d'immenses étoffes. Elle a la même attitude bizarre, porte le même bonnet fantastique, mais tourne le dos au spectateur. La Vierge et saint Jean s'offrent à nous avec le même type; Marie est encore une fois drapée dans un costume énorme. Et pour compléter la ressemblance, l'instrument du supplice a la même forme qu'à Dresde, le Galiléen le même corps démesuré, avec de longs membres qui s'étirent.

Ainsi donc, l'Eucharistie occupe le panneau central, le morceau le plus étendu; à gauche sont représentés le Baptême, la Confession et la Confirmation; à droite, l'Ordre, le Mariage et l'Extrême-Onction. Au dessus de chaque groupe, on voit planer un ange portant un phylactère, où on lit une inscription relative au sacrement figuré plus bas. Ces anges sont enveloppés de robes immenses, qui flottent et ondoient bien au delà de leurs pieds. Les tendances mystiques et allégoriques de l'école se reproduisent ici dans toute leur force.

Sur les volets, le goût du dessin change complétement, et l'on voit apparaître la seconde manière de l'artiste. Les personnages ont des proportions tout à fait naturelles; les costumes, les formes de l'époque et une juste mesure, un seul excepté, celui d'une femme qui lit un missel au premier plan. Les types sont simples et vrais. Nous entrons dans un monde nouveau. La fiancée est belle, quoique ses lèvres épaisses

dévoilent son origine flamande. On serait tenté de croire que Memlinc a travaillé à ces panneaux ou influencé son maître, chose impossible, car le triptyque doit avoir été peint vers 1440, cinquante-cinq ans avant la mort du peintre de sainte Ursule. Chaque morceau, en effet, porte dans ses angles supérieurs deux écussons. L'un, où brille une tour d'argent (*Turris Nerviorum*), désigne l'évêché de Tournai; l'autre, d'or au chevron d'azur, appartenait à Jean Chevrot, qui gouverna le diocèse de 1437 à 1460. Mais comme il ne s'y installa qu'en l'année 1440, où il fit une entrée solennelle dans la ville, accompagné de la duchesse de Bourgogne, Isabelle, et de nombreux seigneurs, on peut croire qu'il ne commanda point le retable avant cette époque. Sur les vantaux brille donc un reflet du style de Jean Van Eyck, son action finissant par dominer les tendances premières de l'auteur. Cette transformation serait plus visible encore, si les ailes n'avaient été repeintes, l'aile gauche principalement, et d'une manière assez rude dans quelques endroits pour enlever aux chairs leurs détails. Les figures les mieux conservées sont celles du milieu. La femme qui lit, sur le panneau droit, sert pour ainsi dire de transition, car une jupe d'une ampleur exagérée traîne et ondoie autour d'elle.

Cette manière, qu'on voit poindre sur le tryptique d'Anvers, se montre complète sur ceux de Berlin, comme nous l'avons dit plus haut d'une façon générale. Nous avons ensuite décrit l'œuvre peinte pour l'église de Middelbourg, vendue à la Prusse par un brocanteur. Non-seulement les deux autres ouvrages ont avec celui-là une extrême analogie, mais des types qui se répètent prouvent que les trois retables proviennent de la même main.

Le triptyque possédé par la chartreuse de Miraflorès pendant trois siècles et demi est consacré à la Vierge [1]. L'aile gauche nous la montre assise dans l'intérieur d'une chapelle, sous un dais à large dossier, en brocart d'or, avec lequel forme contraste sa robe et son manteau blancs, association de couleurs très-hardie. Le Sauveur enfant repose sur les genoux de sa mère, où il semble heureux de se trouver. Marie, sous ses longs cheveux flottants, le considère avec une joie maternelle et une pieuse émotion. Près d'elle, saint Joseph endormi se maintient en équilibre au moyen de son bâton, que ses deux mains pressent par une étreinte machinale. Un capuchon bleu couvre sa tête, et un manteau rouge enveloppe son corps. Son visage est la reproduction manifeste du type hébété qu'on regarde avec étonnement sur le panneau central de Middelbourg.

1. Il porte au musée de Berlin le n° 534ª.

Ce tableau est entouré d'une arcade gothique à voussoirs, dans les gorges desquels sont peints des groupes de personnages sculptés, figurant l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des bergers, l'Adoration des mages et la Circoncision. Au bas du porche, on voit à gauche la statue de saint Pierre, à droite celle de saint Luc.

Au-dessus de Marie plane un ange en longue robe d'azur, tenant un phylactère, où se déroule une inscription, exactement comme à Anvers, dans le tableau des *Sept Sacrements.*

Le panneau central représente le Sauveur descendu de croix et posé sur les genoux de sa mère, qui le pleure, ayant à ses côtés le disciple chéri du Galiléen et Joseph d'Arimathie. Coiffée à la mode byzantine, elle presse entre ses bras le corps du martyr, et, les joues inondées de larmes, se penche comme si elle voulait baiser son front pâle. Joseph, le riche bourgeois, tenant dans ses mains une draperie blanche, supporte la tête du Rédempteur. Saint Jean, d'après son attitude, semble leur adresser des paroles de consolation. Au milieu du paysage se dressent la croix d'où l'on a descendu le novateur, puis les toitures et les flèches de Jérusalem.

Les voussures du porche gothique dessiné sur ce tableau, comme sur le précédent, contiennent, en images de haut-relief : l'Homme-Dieu visitant sa mère, puis se séparant d'elle, le Portement de croix, l'Érection de l'instrument funèbre, le Sauveur attaché au gibet et son ensevelissement. Plus bas, contre les murs, on voit les statues de saint Matthieu et de saint Jean l'Évangéliste.

Au-dessus du groupe colorié, un ange violet porte une banderole.

L'aile droite figure le Christ apparaissant à sa mère, après sa résurrection, dans une espèce d'atrium ou de vestibule gothique. Marie, coiffée à la manière byzantine, vient de poser son livre d'heures sur une banquette, devant laquelle la sainte femme s'était agenouillée pour dire ses prières; elle se retourne, et ses traits expriment en même temps la surprise et une joie mêlée d'un reste de douleur. La victime expiatoire lui montre ses plaies saignantes encore et son visage, où rayonne la puissance d'une jeunesse immortelle. Le Rédempteur a un beau caractère, et ses draperies sont exécutées avec un soin prodigieux. Un ange, à la robe d'azur, plane au dessus de la mère et du fils, tenant dans ses mains un phylactère. Par une porte ouverte à deux battants, on aperçoit un magnifique paysage, où a lieu la résurrection du Christ. Trois soldats sont couchés sur le gazon, un ange escorte le Seigneur, et on voit au loin les trois Maries s'acheminant vers le tombeau. La perspective a pour

fond des montagnes neigeuses, très-bien rendues, qui prouvent que si l'auteur n'avait pas encore franchi les Alpes quand il peignit ce tableau, il avait au moins visité la Suisse.

Les groupes sculptés des voussoirs figurent la Vierge consolée par les saintes femmes, l'Ascension, la Pentecôte, l'ange qui annonce à la fille de David sa mort prochaine, en lui offrant une palme, les derniers instants de la *mère douloureuse*, l'Assomption. La beauté du travail, dans ces porches fictifs, démontre une fois de plus avec quelle attention les Van Eyck et toute leur école ont étudié l'architecture et la sculpture contemporaines.

Le troisième retable conservé à Berlin offre la ressemblance la plus frappante avec celui que nous venons de décrire. Chaque panneau est encadré dans une archivolte gothique, d'une disposition entièrement pareille [1].

Le volet gauche a pour sujet la naissance de saint Jean-Baptiste. Sur le premier plan, dans une salle voûtée, une femme élégamment vêtue présente l'annonciateur à Zacharie, vieillard aux cheveux blanchissants : assis sur un tabouret, il tient sur ses genoux un parchemin, où il écrit le nom de l'enfant. Une porte ouverte dans la muraille du fond laisse voir l'intérieur d'une chambre ; Élisabeth y est couchée sous un baldaquin rouge, entre des rideaux pourpres ; une garde-malade arrange sa couverture. Par une seconde porte, on découvre un paysage inondé de soleil, où est figurée la Visitation.

Le panneau central représente le Baptême du Christ; le réformateur hébreu plonge dans le fleuve sacré jusqu'aux genoux; il prie Dieu, pendant que le Précurseur verse de l'eau sur sa tête; auprès d'eux, un ange, qui a fléchi le genou, porte le vêtement du Christ. En haut du ciel apparaît Jéhovah, couleur de feu; au-dessous d'Élohim plane l'oiseau mystique devenu l'emblème du Saint-Esprit. Le fond du tableau est occupé par un paysage où serpente le fleuve, qui se perd dans le lointain, et dont les bords sont encadrés de roches pittoresques, aux formes variées.

L'aile droite met en scène la décollation de saint Jean-Baptiste. Le bourreau, après l'avoir étendu mort à ses pieds, offre sa tête à la belle danseuse, qui la reçoit délicatement dans un plat, comme un mets précieux. Quelques disciples du prophète déplorent, au second plan, sa triste fin; au troisième, Hérode-Antipas et son incestueuse belle-sœur, fatiguée des censures de l'austère moraliste, accueillent avec joie le ca-

1. Il porte le n° 534^{b}.

deau sanglant que leur apporte la jeune fille. Le monument, le repas, vus en perpective, sont admirablement peints [1].

Un détail curieux et important, c'est que le type du Sauveur apparaissant à sa mère se trouve reproduit dans le Baptême du Christ. Tout prouve, au surplus, que les deux retables ont été historiés par le même pinceau. On y admire, comme dans celui de Bladelin, un talent de perspective champêtre et de perspective architectonique tout à fait exceptionnel : beaucoup d'hommes qui ont spécialement cultivé le paysage n'ont pas mieux réussi par la suite. L'intérieur de la chambre où sainte Élisabeth vient d'accoucher est une merveille. Dans les trois retables apparaissent déjà les gazons couleur olive, les pelouses dorées ou pâlies par l'automne que Memlinc devait bientôt affectionner. Ces triptyques révèlent d'ailleurs un goût prononcé pour le bleu, le blanc nuancé d'azur et le lilas. Notons, en passant, que tous les personnages y portent des souliers à la poulaine et à patins.

Le même style, le même goût de dessin et de couleur se retrouve dans le n° 545 du musée de Berlin, que le catalogue n'ose attribuer à aucun maître. Il semble avoir fait partie d'une œuvre plus considérable, ou même n'être qu'un fragment coupé dans un grand panneau. Il représente, à n'en pas douter, la Vierge adorant son fils, quoiqu'on n'aperçoive pas le jeune Emmanuel, et reproduit presque exactement la madone du n° 535. Ce sont les mêmes cheveux, le même type, la même attitude; les bras et les mains sont posés de la même manière. La fille de David porte ici une tunique d'un lilas clair, tandis que c'est la robe, dans le premier tableau, qui est couleur lilas, et d'un lilas foncé. La sainte femme, sur les deux images, a un manteau bleu, où l'on observe des empâtements curieux pour l'époque. Enfin la perspective de la campagne est très-bien exécutée dans le morceau fragmentaire comme dans l'œuvre intacte. On y voit un pasteur jouant de la musette auprès de ses moutons : les feuillages sont rendus avec une grande habileté.

Le musée de Francfort possède une reproduction en petit (n° 120) des trois morceaux où se déroule l'histoire du Précurseur. Le travail en est excellent et d'un remarquable fini. On peut donc très-bien croire que Van der Weyden a peint lui-même cette réduction. Elle fut achetée dans le Milanais.

Il m'a paru tout à fait invraisemblable que le pape Martin V, mort

1. Dans les voussoirs de ces trois tableaux, Van der Weyden a mêlé la biographie du Christ à celles de sa mère et de son devancier. Les douze apôtres garnissent les montants. L'aile gauche et le panneau central proviennent du cabinet de Guillaume II; l'aile droite a été heureusement découverte et achetée en Angleterre.

en 1431, eût possédé le triptyque fameux qui a passé de la chartreuse de Miraflorès au musée de Berlin. Mais l'époque où Juan II en fit présent à l'abbaye ne semble pas pouvoir être aussi aisément contestée. La première circonstance n'avait pour garantie qu'une tradition orale; la seconde est appuyée sur un texte latin. Voici le passage entier de don Antonio Conca : « Je ne puis omettre une œuvre très-singulière, un petit autel avec ses portes, devant lequel priait le roi don Juan II, et qu'il tenait du pape Martin V, suivant ce que l'on raconte. A la première vue on pourrait croire ce travail exécuté par Jérôme Bosch (!), mais il est d'une époque plus ancienne et bien supérieure à tout ce qu'il a fait. Dans le cartulaire de l'abbaye on trouve cette note : — Anno 1445 donavit prædictus rex (don Juan) pretiosissimum et devotum oratorium, tres historias habens : Nativitatem scilicet Jesu Christi, Descensionem ipsius de cruce, quæ aliàs quinta angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel, magno et famoso Flandresco, fuit depictum [1]. — Ces peintures sont encadrées dans des bordures très-capricieuses imitant la pierre, avec beaucoup de figurines et d'autres ornements [2]. »

Un texte aussi positif prouve que le retable qui nous occupe existait avant 1445, que le faible don Juan le possédait depuis quelques années, lorsqu'il en fit cadeau à la chartreuse, qu'il avait en conséquence été peint vers 1440, au plus tard. Mais si l'on regarde ce fait comme indéniable, il soulève une question des plus embarrassantes. Le triptyque de Miraflorès est dans la seconde manière de Van der Weyden; le style fin et gracieux qu'il n'abandonna plus se trouve là complet. Or le tableau de la famille Edelheer, tableau rude et primitif, exécuté sur fond d'or, porte au revers la date de 1443. Après avoir historié les panneaux de Berlin, Van der Weyden aurait-il pu redescendre aux hyperboles et aux maladresses de ses débuts? Cela n'est guère vraisemblable. La solution de la difficulté se trouve dans les termes de l'inscription. Elle ne dit pas, en effet, que le tableau fut peint en 1443, mais donné à cette époque, où Guillaume Edelheer fonda une chapellenie dans l'église Saint-Pierre. Le noble personnage aurait fait cadeau d'une œuvre exécutée depuis longtemps.

Un splendide tableau de Rogier van der Weyden, qui explique la

1. « L'an 1445, ledit roi don Juan fit cadeau d'un retable très-précieux et édifiant, où l'on voit trois épisodes, à savoir : la Naissance du Christ, sa Descente de croix, que l'on nomme autrement la cinquième douleur, et son Apparition à sa mère, après sa résurrection. Ce retable fut peint par maître Rogel, grand et illustre Flamand. »

2. *Descrizione odeporica della Spagna,* t. Ier, p. 33. (Parme, 1793.)

renommée dont il jouissait pendant sa vie, le succès qu'il obtint au delà des Alpes, décore la galerie de Munich, où il est baptisé d'un autre nom. Lequel? me demanderez-vous. Je vous le donne en mille... mais vous ne le devinerez pas. Aussi vous le dirai-je tout à l'heure, quand j'aurai décrit ce chef-d'œuvre encore inapprécié, que l'ombre voile à demi dans une grande salle ineptement construite, et que l'ignorance, l'apathie générale pour le beau, ont enveloppé d'une ombre encore plus épaisse.

Il figure l'Adoration des Mages. La Vierge, assise au milieu d'une ruine, porte sur ses genoux l'enfant prédestiné que les voyageurs adorent et qui les montre à sa mère ; deux monarques offrent leurs présents, le genou en terre. A gauche de Marie, saint Joseph ; au-dessus de sa tête, deux anges qui planent. Les rois sont escortés de cinq pages ou serviteurs. Dans le fond, des cavaliers, des habitations, un paysage.

Les premiers plans charment de loin, attirent par leur vigueur et leur beauté. Les personnages, tout en conservant l'ingénuité de l'époque, manifestent un goût délicat, sont rendus avec une perfection et une justesse qui provoquent l'étonnement, qui font chercher sur le tableau des indices chronologiques. L'humble mère a une grâce d'attitude et une grâce morale, une expression douce et réfléchie, où l'on sent comme le début d'un style nouveau, comme la primeur d'une saison naissante. Son costume est agencé de la façon la plus habile. Le nouveau-né, un peu grêle encore, suivant l'usage du temps, offre au spectateur une jolie figure, aimable et naïve. Saint Joseph, traité d'habitude comme un personnage insignifiant, même au xve siècle, même sur les tableaux de Rogier van der Weyden, nous apparaît ici avec un air de bonté, de droiture, et porte à la scène une attention qui lui donne du caractère. Au-dessus de Marie planent deux anges charmants, baignés en quelque sorte dans de longues robes flottantes, l'une rose et l'autre lilas, couleurs tendres qu'affectionnait le disciple de Jean van Eyck. Le premier des romanesques visiteurs, homme d'un âge mûr, comme l'attestent ses cheveux grisonnants, a un type plein d'élégance et de finesse. On trouverait bien peu de têtes préférables, même dans les tableaux postérieurs, même aux plus belles époques de l'art. Sa légère chevelure, par une combinaison qui révèle un grand coloriste, se détache sur la robe vert pâle d'un personnage placé près de lui et qui se retourne pour l'examiner : or, la chevelure et la robe sont précisément du même ton. Le roi nègre joint à la beauté des traits une physionomie intelligente, et son visage est si bien exécuté, que la couleur uniformément sombre de sa peau ne nuit pas au relief des chairs. Un personnage qui arrive, le chapeau à la main, la figure encadrée de cheveux épais et d'une barbe

sombre, rappelle les têtes d'Hubert van Eyck et de Thierry Bouts. Sa haute taille ajoute à l'effet que produisent les lignes régulières de sa face, la dignité de son maintien et de son expression. Il y a, en général, dans la mimique et dans l'art de rendre la physionomie, un progrès manifeste.

Le paysage n'étonne pas moins que les acteurs. On y observe pour la première fois, sur une œuvre flamande, l'intention bien marquée de reproduire les effets de la perspective aérienne, et un plein succès a couronné cet effort. L'artiste a exactement proportionné la dégradation des teintes à la distance des objets. Les dernières maisons, la verdure, les collines, tout fuit dans l'espace. Le ciel est d'un bleu très-clair, avec des nuages diaphanes qui rappellent la nature. Une autre singularité, c'est que les arbres ont une apparence toute primitive, le tronc grêle, les branches minces et garnies d'un petit nombre de feuilles, rangées à gauche et à droite comme des barbes de plume. Les Van Eyck eux-mêmes ne représentaient plus ainsi la verdure, massaient déjà leurs feuillages. D'où peut provenir une pareille anomalie? Sous certains rapports, un élan si décidé vers l'avenir, puis, à d'autres égards, un retour vers le passé, quelle énigme ! et qui la résoudra ?

Les costumes fixent la date du tableau vers 1440. Non-seulement les personnages portent des souliers à la poulaine et à patins, mais les pointes des chaussures sont peu développées, preuve indubitable que la mode, depuis longtemps adoptée en France, venait de s'introduire en Belgique, où elle régna beaucoup plus tard [1]. Bien mieux, le valet du roi nègre a pour vêtement principal une jaquette mi-partie bleue et olive, pièce d'habillement surannée, en usage au XIVe siècle, mais dont on ne trouve pas un seul exemple dans les tableaux des Van Eyck. Comme si tout devait être curieux dans celui-ci, devant lequel, bien que malade, j'ai passé des heures entières, la ceinture du page ou valet offre, tracé de la manière la plus distincte, le monogramme suivant :



Or un signe pareil, bien qu'un peu effacé, se trouve derrière le trip-

1. Le concile tenu à Anvers pendant l'année 1365 l'avait prohibée comme trop mondaine.

tyque de Guillaume Edelheer, qui est indubitablement de Rogier van der Weyden.

A qui pense-t-on que M. Waagen a eu l'idée d'attribuer ce chef-d'œuvre? A Gérard Horebout, né, selon les uns, vers 1475, suivant Immerzeel vers 1498, miniaturiste de la cour d'Angleterre à partir de 1521 et mort en 1558 ! Quelle fantaisie étrange, ô capricieux expert ! Mais la forme seule des chaussures aurait dû vous avertir; si le tableau avait été peint dans la première moitié du XVI[e] siècle (cent ans après sa date réelle !), les personnages porteraient des souliers à spatule et même des souliers à crevés, non des souliers à la poulaine, mode alors tombée en désuétude.

Cette peinture se trouvait classée, dans l'ancien catalogue de Munich, parmi les œuvres de Jean van Eyck; l'opinion de M. Waagen ayant influencé le directeur du musée, elle figure à présent sous le nom de Gérard Horebout. Les tableaux, comme les livres, ont leur destin [1].

Le Louvre possède, depuis quelques années seulement, un triptyque fort curieux. Le panneau central a pour sujet la Résurrection; l'aile droite, l'Ascension; l'aile gauche, le martyre de saint Sébastien, assemblage de motifs disparates qui prouve que le retable a été peint pour une corporation d'arbalétriers. Il offre des analogies évidentes avec ceux de Berlin, et des signes non moins manifestes dénotent qu'il fut exécuté après le voyage de l'auteur en Italie. La page du milieu est encadrée dans un porche, comme les six morceaux venus d'Espagne; mais au lieu d'un porche en ogive, nous avons ici une arcade en cintre un peu surbaissé. Dans la gorge du cintre court une vigne coloriée en vert pâle. Des colonnes de jaspe flanquent à droite et à gauche l'ouverture fictive, portant sur leur abaque des colonnes tronquées, d'un moindre diamètre; sur l'espace demeuré libre, composant une petite plate-forme, des bambins en marbre blanc, deux de chaque côté, tirent par les bouts deux guirlandes de fruits et de fleurs, suspendues à travers l'arcade. Deux autres enfants, couchés au sommet, tiennent les extrémités supérieures des guirlandes. Sur les colonnettes tronquées, faisant l'office de piédestaux, on voit deux groupes, aussi en marbre blanc; celui de gauche représente le meurtre d'Abel; celui de droite, Samson déchirant la gueule du lion. Cet agencement et ces formes sont très-remarquables : aimant les bordures feintes, composées de motifs d'architecture, Van der Weyden a, cette fois encore, satisfait son goût; mais comme il était en Italie

1. Une copie médiocre et assez librement traitée de cette Adoration des mages porte, au musée de Berlin, le n° 546.

ou venait de quitter la Péninsule, aux données de l'art gothique il a substitué des éléments italiens. Analysons maintenant les scènes représentées.

Sur le panneau du milieu, un ange aux ailes toutes grandes ouvertes, aux cheveux crêpés, vêtu d'une longue robe flottante de la même couleur que ses ailes, c'est-à-dire nuancée d'un bleu lilas, ange suspendu en l'air, comme Van der Weyden les peignait d'habitude, a déplacé le couvercle du tombeau et, après avoir dégagé environ le tiers de l'orifice, continue à traîner la dalle. Par l'ouverture insuffisante, le Christ est sorti. Ayant mis une jambe hors du sarcophage, il lève la seconde pour abandonner tout à fait la lugubre couche. Drapé dans un manteau amarante pâle, d'une nuance très-délicate, tenant de la main gauche l'étendard qui proclame son triomphe sur la mort, il lève la droite comme pour bénir. Le Sauveur a un type régulier, avec des orbites charnues et une expression générale qui annonce un caractère doux, faible, timide, signes physionomiques très-évidents sur la figure de Rogier. Les hommes ont toujours fait les dieux à leur image.

Devant le ressuscité dorment d'un air très-naturel deux soldats, et, derrière la sépulture, deux autres gardiens, que heurte la pierre funèbre, sortent à demi de leur lourd sommeil. Les formes des personnages et celles des draperies ont la sobriété qui distingue la seconde manière de Van der Weyden et qu'il a transmise à Memlinc. Au second plan s'élève comme un humble tertre le lieu du sacrifice, ce Golgotha d'où les pleurs et le sang du Nazaréen ont fait jaillir des fleuves de sang et de larmes : au sommet sont restés debout les instruments lugubres; au pied serpente un chemin qui mène vers Jérusalem. La cité dolente est construite dans le style italien; on y remarque de grands édifices à l'aspect méridional, et, par delà leurs faîtes, le soleil levant échancre à l'horizon son orbe pâle encore. L'atmosphère semble terne et froide comme par une matinée d'automne, poétique effet rendu avec sentiment et avec délicatesse. Les arbres, les gazons offrent ces teintes dorées ou ces nuances olive que Memlinc affectionnait et dont il avait pris le goût dans l'atelier de Van der Weyden.

En figurant l'Ascension sur l'aile droite, le peintre semble avoir été gêné par le manque d'espace : la scène est composée d'une manière très-monotone. Les apôtres sont rangés autour d'une faible éminence, où le Christ a foulé la terre pour la dernière fois; ils lèvent tous leurs mains en signe d'étonnement et, par une conséquence logique, mais fâcheuse, leurs têtes ont toutes la même attitude, comme leurs yeux la même direction. Marie, saint Jean et saint Pierre occupent le premier plan. Le

Galiléen est déjà sorti du tableau, car, dans la zone supérieure, au milieu des nues entr'ouvertes et illuminées, ses pieds nus et le bas de sa robe brune paraissent seuls encore. Dans le lointain, par-dessus les apôtres, se dessine le lac de Génézareth, environné de collines bleues, paysage où la perspective fait illusion.

Sur l'aile gauche, nous voyons saint Sébastien attaché à un arbre; quoique maigres, ses formes ne sont pas d'un mauvais dessin. Sa tête, aux légers cheveux bouclés, a une tournure gracieuse, un type original qui suffirait pour désigner le maître. Les païens tendent contre lui des arcs qui ont six pieds de long. Les pelouses sont d'un vert olive; les arbres touffus et sombres se profilent sur un ciel clair par en bas, d'un bleu foncé par en haut.

Dans ces trois compositions règne un goût prononcé pour les teintes douces, pour l'amarante pâle, le lilas, le vert amorti, le blanc nuancé de bleu, comme dans les tableaux que nous avons étudiés à Berlin. Une circonstance pourrait faire croire que l'auteur a peint ce triptyque au delà des Alpes : il y a sept ou huit ans, il est venu d'Italie ; je l'ai vu chez la personne qui, depuis, l'a vendu à l'administration du Louvre.

Un des soldats endormis porte des bottes molles en cuir fauve, à bouts légèrement pointus. Des deux archers, l'un a la même chaussure, l'autre un pantalon à pieds. Le retable doit donc avoir été peint vers le milieu du xve siècle, époque où nous savons justement que l'auteur parcourait les provinces italiennes.

Un tableau de Munich rappelle aussi son voyage au delà des Alpes. Il a pour sujet saint Luc peignant la Vierge, assise en face de lui sous une riche tenture, dans une salle ouverte comme un portique, d'où l'on aperçoit la campagne. La tenture n'est autre chose qu'un lé d'étoffe, qui monte derrière l'Israélite et dont l'extrémité, soutenue par des cordes attachées à la voûte, forme au-dessus de Marie un dais assez primitif. Penchée avec grâce sur son enfant nu, qu'elle examine d'un œil attendri, en lui offrant le sein, la Juive béatifiée l'entoure de son bras droit et le rapproche d'elle. Ce joli marmot n'a pas les formes déplaisantes que donnait presque toujours au Messie en bas âge l'inventeur de la peinture à l'huile. Saint Luc, agenouillé devant la mère et le fils, tient à la main une tablette sur laquelle est posé son pinceau. Il considère attentivement ses modèles. Au fond de la pièce, deux colonnes corinthiennes (détail remarquable) supportent le tympan percé d'un œil-de-bœuf, audessus duquel s'arrondit la voûte. Entre les piliers à feuille d'acanthe, un passage donne accès dans un petit jardin suspendu que borne un mur crénelé. Par une des entailles, un homme et une femme considèrent

les faubourgs pleins de passants et un vaste paysage : un fleuve y circule à travers la campagne, entre des bords accidentés; le soleil en illumine les flots, qui se perdent dans un brillant lointain. Cette agreste vue rappelle d'une manière frappante les sites par lesquels se terminent plusieurs tableaux de Jean van Eyck, celui du Louvre, notamment, et celui de M. Rothschild.

La Vierge et saint Luc sont enveloppés de lourdes et volumineuses étoffes, que Van der Weyden n'a pas fractionnées en petits plis comme le jeune Van Eyck, mais gauchement drapées et enroulées, suivant sa première habitude.

Ce morceau, acheté à Bruxelles par les frères Boisserée, doit être une copie du tableau qui ornait jadis la chapelle des compagnons de saint Luc. Le succès qu'obtint le modèle en fit faire des reproductions assez nombreuses, car il nous en reste plusieurs. La rudesse de la facture ne permet pas de le considérer comme un original. Le palais de l'Ermitage renferme une moitié de la même composition, saint Luc tenant la tablette où il promène son pinceau; la seconde partie fut probablement détruite ou enlevée pendant le sac du monastère espagnol, où l'œuvre complète est restée jusqu'en 1813. A Saint-Pétersbourg, le saint Luc passe pour un travail de Memlinc. L'ancienne copie que l'on voit au musée, dans la capitale de l'Espagne, et qui faisait partie des biens confisqués de l'infant don Sébastien, se trouvait jadis à Tolède [1].

Si l'action de l'Italie se manifeste clairement sur ces œuvres, un panneau conservé à Francfort, dans la galerie Stædel, semble avoir été peint pendant le voyage de notre artiste au delà des Alpes. Et notons, en passant, que l'on ignore combien de temps dura son séjour. « Ce tableau, à fond doré, montre au spectateur, dit Passavant, Marie portant son fils, debout sous un dais richement orné, dont deux anges tiennent les rideaux. A gauche, on voit saint Jean-Baptiste, patron de Florence; à droite, saint Pierre avec saint Côme et saint Damien, patrons des Médicis. Le socle est orné de trois écus : celui du milieu contient les armoiries de Florence, un lis rouge sur un fond blanc; on a gratté le blason qui décorait les autres, de manière que le panneau se trouve à nu. On y voyait sans doute les emblèmes des Médicis. Le tableau appartenait au professeur Rossini, de Pise. Les données de cet amateur prouvent qu'il fut commandé par Pierre et Jean de Médicis, personnages qui vécurent,

1. *Catalogue de Munich*, p. 134. Une autre copie que le sculpteur Hans Gasser possédait, à Vienne, en 1860, était peut-être celle qui ornait l'appartement du professeur Hauber à Munich, où on la considérait comme une peinture de Frédéric Herlin, élève présumé de Van der Weyden.

le premier de 1416 à 1469, le second de 1429 à 1463. » Les têtes ont une noble douceur, un air grave et réfléchi, dont l'œil est d'abord charmé. Saint Pierre se livre à une profonde méditation, et pourtant nulle roideur austère ne dépare ses traits, qui expriment la bienveillance. Un splendide manteau, drapé en lignes harmonieuses, lui prête une nouvelle majesté. Sur le devant de la scène foisonnent une multitude de plantes : on dirait un bocage en miniature, où les lis tiennent lieu de grands arbres, où les fleurs moins hautes remplacent et simulent les taillis ordinaires. La facture occupe le milieu entre la force de Jean van Eyck et la douceur de Memlinc; c'est un excellent travail, digne en tous points de l'artiste qui a formé un élève si habile, après avoir eu un si grand maître [1].

La galerie du Belvédère possède un de ses meilleurs ouvrages, qu'on attribuait jadis à Martin Schœn. C'est un petit autel portatif. Le panneau du milieu représente Jésus sur la croix, et à ses pieds Marie, saint Jean, les donateurs agenouillés; l'aile droite, sainte Véronique; l'aile gauche, sainte Madeleine et quatre anges affligés, qui volent au-dessus d'elle. Toute la composition respire une sainte et profonde douleur : cette émotion atteint le plus haut degré du tragique dans la mère de la victime expiatoire, qui embrasse la croix avec une douleur inexprimable. Les portraits des donateurs sont merveilleux, surtout la noble et intelligente figure de la jeune femme : elle baisse la tête dans un saint recueillement, pendant que le mari lève la sienne vers le Rédempteur avec une expression d'ardente prière. Les deux saintes, qui occupent les ailes, charment l'esprit et la vue par la grandeur unie à l'originalité. Les étoffes sont drapées d'une manière facile et vraie ; la couleur est naturelle et harmonieuse, mais n'a point le vif éclat que l'on admire dans les tableaux de Jean van Eyck [2].

L'art de la tapisserie s'étant développé au XVe siècle de manière à pouvoir lutter contre la peinture [3], il y a lieu de supposer que les maîtres de l'époque fournirent sans cesse des cartons aux brodeurs, quand ceux-ci ne prenaient pas leurs tableaux pour modèles. Les greniers du palais de Madrid fourniraient sur cette matière bien des renseignements curieux. Les tapisseries qu'on y laisse dormir suffiraient, dit-on, pour couvrir toute la route qui conduit de la métropole au château de l'Escurial :

1. Le *Messager des arts et des sciences*, année 1838, contient une gravure très-fidèle de ce tableau.

2. Betty Paoli : *Wien's Gemælde-Gallerien.*

3. Voyez le second volume de mon *Histoire de la peinture flamande*, p. 321 et suiv. (nouvelle édition).

or cette route a juste dix lieues de long. Il y a une quinzaine d'années, on en choisit un certain nombre, qui furent exposées publiquement. Parmi ces broderies splendides se trouvaient plusieurs grandes compositions de Van der Weyden. Une série, notamment, figurait les sept péchés capitaux. On remarquait une vaste page, ayant pour titre : l'*Infamie*. Elle passe dans le ciel, la reine des vices, traînant après elle tout un lugubre cortége : la Trahison, le Scandale, l'Ignorance; sur la terre, sont représentés ses plus illustres sujets, dominés, gouvernés par sa pernicieuse influence : Néron, Sardanapale, Jézabel. Une autre suite d'allégories symbolise les Vertus, ou de nobles principes : la Foi, la Sagesse divine, l'Autorité ecclésiastique, la Noblesse, la Prudence, la Justice, l'Honneur, la Gloire, et enfin le rêve toujours déçu de l'humanité, le Bonheur. Huit morceaux non moins précieux, d'une exécution admirable, introduisent la pensée dans une autre sphère, lui ouvrent les sombres espaces du monde fantastique; l'or et l'argent y sont employés, aussi bien que la laine, pour figurer les sinistres visions de l'Apocalypse [1]. Évidemment il y a là tout un aspect du talent de Rogier van der Weyden que l'on ne connaît pas encore; pour savoir exactement quelle était la portée de son imagination, il faudra l'apprécier. L'administration des beaux-arts, en Belgique, s'occupe de faire photographier ces pièces capitales, qui jetteront peut-être une grande lumière sur l'histoire de l'art dans les Bays-Bas.

Nous avons déjà parlé des ornements sacerdotaux que renferme le Trésor impérial de Vienne [2]. On les suppose faits pour les messes solennelles où était convoqué l'ordre de la Toison d'or; mais comme ils ne portent aucun insigne, on peut croire qu'ils servaient tout simplement à la chapelle de Philippe le Bon. Il y a une chasuble, trois chapes de chœur, les vêtements du diacre et du sous-diacre (dalmatique et tunicelle) et des tapisseries dont on décorait, soit l'autel, soit les stalles du chœur. Les ornements et les personnages y sont prodigués: la chasuble contient trente-neuf figures, chacune des chapes quarante et une, la dalmatique quarante-quatre, la tunicelle un nombre égal, et chaque tapisserie trente-neuf, ce qui compose un total de deux cent soixante-dix-huit. C'est donc, si je puis parler ainsi, tout un cabinet de tableaux. Les ornements et les sujets sont disposés avec l'adroite symétrie de l'école, avec ce goût d'agencement qu'elle devait à une étude approfondie de l'architecture et de la sculpture gothique, celle-ci, pendant le moyen

1. *Kunstblatt*, année 1853, p. 452.
2. T. II, p. 330 et 331.

âge, étant subordonnée aux lois de la première, qui ont pour essence un besoin absolu d'équilibre dans les masses et dans les formes. La richesse se trouve donc unie, sur les vêtements sacerdotaux de Vienne, à l'ordre le plus parfait et à la plus séduisante harmonie. Les bordures forment des encadrements du meilleur goût. Aux points d'intersection, ménagés très-habilement, s'épanouissent des bouquets de perles. L'ensemble est d'une magnificence inouïe. « Les fils d'or, placés transversalement et couverts, deux à deux, par le point en soie plate, composent le fond même de la broderie, sur lequel les soies de diverses couleurs marquent le dessin et les ombres. Les jours du clair-obscur, étant formés par le tissu métallique, ont une splendeur extraordinaire [1]. » Les chairs sont exécutées en pleine soie, au point plat. Non-seulement les têtes offrent les types les plus variés, mais les expressions les plus diverses, les sentiments les plus délicats, les passions les plus fortes sont rendus avec un bonheur et une justesse incomparables [2]. L'aiguille n'a jamais obtenu de si merveilleux effets.

Un examen attentif produit la conviction que ces travaux ont dû être exécutés d'après les dessins ou les tableaux de plusieurs artistes. Le Baptême de Jésus et sa Transfiguration, par exemple, qui ornent la chasuble, offrent tous les caractères du style de Jean van Eyck. Les scènes des trois chapes, bien que traitées dans le style général de l'école, ont une physionomie particulière. L'esprit de la composition, la forme des têtes et celle des mains dénotent qu'elles sont l'œuvre d'un autre maître. C'est avec les tableaux de Rogier van der Weyden que ces peintures brodées ont le plus d'analogie. L'une représente la mère du Rédempteur assise sur un trône : une admirable expression d'humilité, de chaste modestie, anime son visage, et les saintes femmes, les anges, qui forment trois rangs autour d'elle, séduisent la vue, flattent l'imagination par leur beauté. Une autre chape nous montre le Fils de l'homme avec saint Jean-Baptiste. Plusieurs morceaux ont paru trahir encore deux styles différents. Quelle féconde époque, où l'art s'introduisait partout! Quelle école infatigable, où les artistes ne ménageaient ni leur temps, ni leurs forces, où ils portaient sur chaque point de leur œuvre toute leur patience, toute leur verve et tout leur talent!

Les peintres du XVe siècle ont généralement exécuté des miniatures aussi bien que des tableaux; car, dans la première moitié, l'imprimerie

1. *Mémoire sur les vêtements sacerdotaux du trésor impérial,* par le chevalier Von Sacken. (*Bulletin de la commission centrale,* livraison de mai 1858.)

2. Le chanoine Farabulini parle à peu près dans les mêmes termes de la tapisserie conservée à Rome. Voyez mon deuxième volume, p. 323 et suiv.

en caractères mobiles n'avait pas été découverte; dans la seconde, elle travaillait lentement et avec peine, de sorte que les scribes et enlumineurs continuaient à promener sur le vélin leur plume ou leur pinceau. Pendant toute cette période, ils formaient à Bruges une corporation spéciale, dont on possède les comptes depuis l'année 1454, et dont faisaient partie les libraires, les relieurs, les maîtres d'école, etc. Cette jurande avait pour patron saint Jean l'évangéliste, et possédait un autel dans l'abbaye d'Eekhout, voisine de la grande cité commerciale. Van der Weyden, conséquemment, a dû orner des manuscrits; mais pour lui attribuer les délicates peintures d'un volume, il faut y reconnaître et signaler sa manière. On a cru néanmoins pouvoir, sans aucun indice, le déclarer l'auteur d'une miniature qui se trouve en tête des *Annales de Hainaut*, par Jacques de Guyse. Jean Wauquelin, prêtre de Mons, les ayant traduites du latin, les fit copier et enluminer sous ses yeux. Le premier volume fut transcrit à partir de l'année 1446; sur le frontispice on voit le traducteur offrant son livre au duc de Bourgogne. Philippe le Bon, entièrement vêtu de noir, le buste enveloppé d'une tunique bordée de fourrure, se tient debout sous un dais vert et rose, presque aussi étendu que le baldaquin d'un lit. Le prince a une attitude noble et fière. Au lieu de sceptre, il porte à la main un marteau; un lévrier est couché à ses pieds. Près de lui le duc de Charolais, âgé de quinze ou seize ans, considère Jean Wauquelin d'un air bizarre, étonné, avec des yeux légèrement hagards. Ces deux personnages sont les plus soigneusement peints; parmi les assistants se trouvent quatre chevaliers de la Toison d'or, comme le prouve le collier de l'Ordre pendu à leur cou. Ils sont tous coiffés à la malcontent, ont tous des poulaines à patins et à pointes très-allongées, où le patin se relève sur les bords et forme un cadre autour de la chaussure. L'intérieur du monument est bien fait, sans avoir rien d'extraordinaire. Aucun trait ne rappelle le goût, le style de Van der Weyden. Les types n'ont aucune espèce d'analogie avec les siens : il y a dans les têtes plus de réalisme, une observation plus fidèle de la nature. Les dignitaires, placés à la droite de Philippe le Bon paraissent d'excellents portraits, où la dignité du rang s'unit à la vulgarité d'une nature commune. Les différents personnages ont les jambes d'une longueur et d'une maigreur insolites, comme les peignait Thierry Bouts. Cette conformation particulière ne se trouve point sur les autres miniatures du volume, qui sont très-inférieures.

Nul texte, jusqu'à présent, n'est venu indiquer les artistes auxquels sont dues les enluminures du premier tome. Mais les comptes de Philippe le Bon, que possèdent les archives de Bruxelles, désignent Guillaume

Vrelant comme ayant peint pour le second « LX ystoires de plusieurs couleurs, » qui lui furent payées 42 sous, l'une dans l'autre; total, 72 livres. Or, ces images ont une frappante similitude, en fait d'exécution, avec le frontispice du premier volume. Seulement elles sont mieux conservées. On y remarque aussi tout d'abord la longueur hyperbolique des jambes et un mérite exceptionnel. Beaucoup valent des tableaux; on y admire de charmantes têtes, dessinées avec le plus grand soin. Les traits des visages sont fortement accusés; il y a en outre des empâtements de couleur dans toutes les chairs, qui semblent trahir l'usage ou l'influence de la peinture à l'huile. L'architecture des fonds est très-habilement exécutée. Parmi les plus belles de ces miniatures, il faut signaler le Mariage du roi Arthur et de la reine Genièvre (feuillet 39), que M. Charles Onghena vient de reproduire au trait, de son burin élégant et fidèle; le Martyre des onze mille vierges (feuillet 66); le Baptême de Clovis, plongé tout nu dans une cuve, et le Baptême de plusieurs jeunes filles, représenté de la même manière : la reine Clotilde préside à la cérémonie; les néophytes sans costumes ont d'aimables visages, pleins d'expression et de vérité. Les connaisseurs n'admireront pas moins le Mariage de la Vierge (feuillet 102), et quelques autres scènes rendues avec le même talent [1].

Le frontispice du troisième et dernier volume est fort curieux. On y voit le duc de Bourgogne rendant visite à Jean Wauquelin ou au copiste, dans une espèce de galerie ou de salle ouverte, qui laisse apercevoir la cour du bâtiment et la campagne voisine. Philippe le Bon est escorté de sa levrette. Assis devant un pupitre, le scribe met la main à son bonnet pour saluer le prince : il a devant lui le parchemin où il était en train d'écrire, et sur lequel pose encore sa plume. Les personnages, comme dans les autres miniatures, ont des jambes énormes. Celle-ci prouve que Philippe le Bon ne se contentait pas de bien accueillir les auteurs, copistes et enlumineurs qui lui offraient leurs ouvrages, mais qu'il poussait la bienveillance et l'intérêt pour leurs travaux jusqu'à leur faire des visites [2]. Les autres images du volume n'ont pas le même caractère et ne sont pas du même enlumineur.

Un examen attentif des *Annales du Hainaut* me semble donc prou-

1. Feuillets 80, 85, 93, 97, etc. Ce volume fut terminé avant 1450.

2. Les premières lignes de ce tome prouvent que le livre tout entier avait été commandé par lui : « Chy apres s'ensieult la tierche partie des nobles princes de Haynault, extraite et translatee de latin en franchoys des livres maistre Jaque de Guyse, au commandement de mon tres-redouté Seigneur Monseigneur Philippe, par la grâce de Dieu duc de Bourgogne, etc. »

ver que les peintures initiales du premier et du troisième volume ont été exécutées, comme les soixante miniatures du second, par maître Guillaume Vrelant. Ces travaux étant dignes d'intérêt, nous ne regrettons pas l'étude qu'une fausse attribution nous a obligé d'en faire. L'auteur mérite une place dans l'histoire de l'art flamand [1].

Quelques recherches et un peu de soin eussent fait découvrir à la bibliothèque de Bourgogne plusieurs peintures à la gouache, où le talent de Rogier van der Weyden se trahit par des signes manifestes. Une grande miniature du *Pontificale*, portant le n° 9215, frappera tous les connaisseurs. Elle occupe les six dixièmes de la page environ, et figure le Sauveur en croix. On y reconnaît à la première vue la manière du peintre fameux, ses immenses draperies, ses gestes violents, ses expressions et ses poses dramatiques, son habile façon de reproduire la campagne. Les yeux fermés, la tête pendante, le visage blême, Jésus semble arrivé au terme de sa mission et rendre le dernier soupir. Effrayé de ce dénoûment sinistre, l'apôtre qu'il aimait entre tous fait un mouvement qui exprime, comme son visage, la terreur et la désolation. La Vierge, près de lui, lève les mains au-dessus de son front, dans l'attitude la plus tragique. Elle porte une lourde coiffure de linge qui lui enveloppe toute la tête, déborde et pend sur le côté. Son immense robe, d'un magnifique azur, traîne au loin sur la terre. Au pied de la croix, Madeleine, portant une robe vert pâle, lève les deux mains à la hauteur de ses épaules, en signe de douleur, et une belle chevelure blonde, légère et sans boucles, tombe comme un flot de soie le long de son dos. Marie Salomé, à genoux, la tête coiffée d'un turban, regarde le Christ avec une profonde pitié. Ces personnages occupent la droite du Fils de l'homme. A sa gauche, on voit deux soldats et un particulier, probablement Joseph d'Arimathie, dont les figures sont aussi très-expressives. Saint Longin, persuadé tout à coup et tenant encore la lance dont il a frappé le Rédempteur, semble proclamer sa divinité : la main sur la hanche, le centurion le regarde d'un air mécontent et sévère, comme s'il lui adressait des reproches. Leur débat touche peu le troisième individu. Que lui importe cette vaine querelle? toute son attention est pour Jésus qui se meurt et qu'il examine avec tristesse. Quoique trop volumineux, les costumes ne sont pas drapés d'une manière désagréable. Un charmant paysage occupe le fond de la scène : une rivière y circule entre des éminences bleuâtres et entoure une

1. M. Waagen avait attribué au hasard le frontispice du premier volume à Rogier van der Weyden. D'autres ayant adopté son opinion, il s'écrie fièrement : « J'ai reconnu le premier dans cette miniature la main de Rogier van der Weyden! » Belle découverte, et qui autorise vraiment une clameur triomphale!

île où se dressent une église et un château-fort. La perspective est très-bien faite. Les arbres, encore primitifs, ont l'aspect de boules et de pinceaux. Bleu dans le haut, blanc dans le bas, le ciel est festonné de vapeurs légères.

Si l'on n'attribuait pas hardiment cette miniature à Van der Weyden, il faudrait renoncer pour toujours au travail d'induction qui baptise les tableaux d'après le style des maîtres. Une preuve matérielle, d'ailleurs, change ici la présomption en certitude. Non-seulement le Christ a la longueur et la maigreur que lui donnait habituellement Rogier van der Weyden, mais sa laide figure, osseuse et trapue, ses cheveux incultes, tombant éparpillés sur la droite, sa bouche tordue par la douleur, se retrouvent exactement, aussi bien que les proportions insolites du corps, dans le retable des *Sept Sacrements*.

Sauf cette grande page, le manuscrit ne renferme que de petites miniatures, des têtes de ligne; elles sont peintes avec beaucoup de finesse et d'élégance. Le volume, au reste, a cela de singulier qu'il renferme deux parties bien distinctes : la première fut écrite et enluminée pendant le XIVe siècle; les losanges dorés, bleus et violets, qui composent le fond des images, suffiraient pour le prouver, comme les traits noirs et la rude exécution des figures. Mais, à partir du feuillet 109, tout change : on est transporté subitement au XVe siècle; des intérieurs de chambres ou d'églises remplacent, non sans avantage, la marqueterie uniforme des premières scènes. Et le goût spécial de Van der Weyden caractérise ces travaux plus récents, où dominent les tons clairs, où l'on admire partout une fine et charmante couleur.

Outre ces miniatures, quelques dessins de Rogier van der Weyden nous ont été conservés. Citons d'abord, comme le plus important ou le plus curieux, celui que possède, à Londres, M. J. C. Robinson. Il est tracé avec une encre d'un gris brunâtre, et a pour sujet le retour d'une procession escortant le saint viatique. C'est un fort beau travail, où les personnages portent les costumes en vogue du temps de notre artiste. Il y a des têtes pleines d'expression. Comme tableau de mœurs contemporaines, il est précieux et original. Les chantres placés en tête de la troupe sont d'un réalisme frappant : ils font toutes les grimaces qui peuvent rendre comiques leurs laides figures, et on croit les entendre ânonner. Les prôneurs actuels de l'empirisme absolu ne réussiraient pas mieux. La foule, au contraire, est pieuse, grave et recueillie. La procession défile dans une rue intéressante pour un archéologue : on y voit des maisons en bois, à pignons aigus, et des maisons en brique, à pignons en escalier.

Un autre dessin de Van der Weyden est exposé dans les vitrines de la collection du Louvre (n° 626). Il figure la scène du Calvaire. Le Christ a le visage trapu, les cheveux éparpillés sur la droite, comme dans le retable d'Anvers et dans le *Pontificale* de Bruxelles. Saint Jean, affublé de draperies énormes, soutient la Vierge, qui tombe en défaillance sous un costume non moins hyperbolique. En face d'eux, à la gauche du Rédempteur, la Madeleine dégingandée lève ses mains jointes vers le ciel, avec un mouvement spasmodique. Elle n'a pas le type ni la coiffure que lui donnait habituellemet Rogier van der Weyden. Mais son costume, ses proportions et sa pose sont ceux qu'il avait adoptés comme une signature. On aperçoit au loin les pignons et les flèches d'une Jérusalem gothique. C'est un dessin de second ordre, où Marie et saint Jean ont de laides figures. Près de la tête du Sauveur, sur le bois de la croix, se trouve une inscription flamande que je n'ai pu lire, mais qui ne signifie point Jésus de Nazareth, roi des juifs.

Le catalogue du Louvre attribue à Rogier van der Weyden un second dessin, dans lequel on admire les qualités absentes de l'autre (n° 625). C'est une tête de femme, inclinée vers l'épaule gauche et coiffée d'un bonnet de linge, vaguement indiqué par de faibles lignes. De longs cheveux tombent sur l'épaule droite. Cette belle inconnue a les traits réguliers, le front pur, de grands yeux, des sourcils délicats, une bouche avenante, un air aimable. Les linéaments se distinguent par une précision tout à fait en harmonie avec la netteté, la fermeté du pinceau dans l'école brugeoise. Un charme intellectuel et une grâce morale semblent attirer le spectateur vers cette douce figure. On peut la croire de Van der Weyden, mais rien ne prouve qu'il l'ait exécutée. Elle lui ferait certes beaucoup d'honneur.

Rogier ne suivit pas seulement son maître au pied des autels, dans les saintes extases de l'art religieux; il l'accompagna hors du temple et se délassa, comme lui, en peignant des motifs d'un autre caractère [1]. On voyait à Gênes, suivant le rapport de Facius, un tableau de sa main supérieurement exécuté : il montrait une femme nue, qui se baignait, ayant près d'elle un chien; la sueur humectait sa figure, et deux jeunes gens

1. Un témoignage important prouve que Rogier van der Weyden passait, au xve siècle, pour le disciple de Jean van Eyck. C'est une strophe de la chronique rimée des ducs d'Urbin, ouvrage écrit de 1485 à 1490 par Jean Santi, père de Raphaël :

A Brugia fu tra gli altri piu lodati
Il gran Johannes, il discepol Ruggero,
Con tanti d'alto merto dotati,
Della cui arte e sommo magistero
Di colorire furno si eccellenti,
Che han superato spesse volte il vero.

la regardaient par la fente d'une cloison, le sourire à la bouche [1]. Dans le musée de Stuttgard se trouve une Bethsabée au bain, toute nue et de grandeur naturelle, que l'on estime peinte par Rogier. C'est un tableau d'une belle couleur, agencé d'une manière habile et même bien dessiné, relativement à l'époque où vivait l'auteur. David guette de loin la jeune femme, qui, sans le savoir, expose à sa vue tout ce qui est nécessaire pour l'induire en tentation, pour lui faire commettre de nombreux péchés mortels.

Cornélis Cort a gravé plusieurs tableaux de Rogier van der Weyden. Les estampes portent son nom ou celui de Jérôme Cock, son maître, dans l'établissement de qui elles étaient mises en vente [2]. J'ai cherché vainement une de ces raretés chalcographiques.

En somme, nous pouvons, dès à présent, nous former une idée assez nette de ce peintre longtemps plongé dans une ombre crépusculaire. Sa figure s'y ébauchait à peine, comme une ombre indécise. Une lumière inespérée est venue en dessiner les contours, en accentuer les traits. Quelques rayons encore, et nous aurons une image vivante qui prendra tout le relief, toute la couleur d'un portrait d'après nature, exécuté par une main habile [3].

1. « Les familiarités indécentes des deux sexes dans les bains et dans de semblables réunions, sources impures de licence, avaient banni toute pudeur. » Schiller, d'après Commines, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas*.

2. Ratgeber : *Annalen der Niederlœndiscken Malerci*, p. 165.

3. C'est M. Alphonse Wauters, archiviste de Bruxelles, qui a débrouillé avec une patience exemplaire la biographie de Rogier van der Weyden. Pendant que je rédigeais le second volume de ma première édition, il eut l'extrême obligeance de m'adresser un mémoire, où il avait groupé tous les renseignements inédits parvenus à sa connaissance. Son manuscrit, que je possède encore, prouve son amour désintéressé de la science, vertu fort rare de nos jours. N'ayant pas adopté toutes ses conclusions et l'ayant engagé moi-même à imprimer son travail, il le fit paraître, en 1846, dans le *Messager des sciences et des arts*, puis le publia sous forme de brochure. Dix ans après, de nouvelles découvertes l'induisirent à refondre son étude, qui composa six articles dans la *Revue universelle des beaux-arts* et lui fournit la matière d'une seconde brochure. C'est encore M. Alphonse Wauters qui a rédigé la monographie de Rogier van der Weyden dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles*. Les documents trouvés à Tournay ont complété ses recherches. Au lieu de le citer vingt fois, j'ai pensé qu'une déclaration générale vaudrait mieux et serait suffisante. Pour les tableaux, tapisseries et miniatures, pour tout ce qui concerne les deux manières du peintre, j'ai parlé d'après les œuvres mêmes et d'après mes observations personnelles.

ALFRED MICHIELS.

ROSEX DIT NICOLETO DE MODÈNE

GRAVEUR DU XVIe SIÈCLE.



ODÈNE, à la fin du xve siècle, obéissait à Hercule Ier, qui exerça pendant toute la durée de son règne, de 1471 à 1505, une grande et glorieuse influence sur le mouvement intellectuel et artistique de l'Italie. Ami des lettres, il appela et retint près de lui Titus et Hercule Vespasianus Strozzi, Boiardo et bien d'autres savants illustres, qu'il encourageait à traduire les manuscrits grecs et latins récemment découverts. C'est à son initiative que l'on doit les premières publications en langue italienne des pièces de Térence et de Plaute, qu'il fit représenter à grands frais sur son théâtre. Passionné pour la musique, il entretenait une troupe nombreuse de chanteurs, presque tous français. Grand amateur d'art, il fit construire de somptueux palais, que ses peintres couvraient de fresques.

Alphonse Ier hérita des goûts de son père. Le palais du Belvédère, qu'il fit élever sur une île du Pô, avec ses marbres et ses peintures des Dosso Dossi, est la preuve éclatante de son amour pour les arts. Grâce à M. Campori, les lecteurs de la *Gazette* connaissent les rapports nombreux qu'il entretint avec Raphaël, soit pour l'acquisition d'antiques, soit pour la possession d'un de ses tableaux qu'il ne put obtenir[1]. Plus heu-

1. *Documents inédits sur Raphaël,* par M. Giuseppe Campori. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIV.

reux avec Titien, non-seulement il eut de ce peintre illustre des bacchanales célèbres et d'autres peintures, mais encore des dessins pour des vases de terre qu'il faisait exécuter à Venise sous sa surveillance. Esprit curieux et chercheur, Alphonse Ier ouvrit dans son propre palais, à Ferrare, un atelier de majoliques pour lesquelles les Dossi fournirent des dessins, et il fut le premier à faire essayer, non sans quelques succès, la fabrication de la porcelaine tendre, un demi-siècle avant Alphonse II et François de Médicis, qui passent pour avoir été les premiers à provoquer cette découverte importante[1]. Aussi, sous le règne de ce prince, qui fut l'ami de l'Arioste, l'école de Ferrare arriva-t-elle à son apogée avec les Mazzolini, les Costa, les Dossi, les Ortolani et les Garofoli.

Si Modène, privée de l'avantage d'être la résidence d'une cour, brilla d'un moins vif éclat que Ferrare, si elle ne compta dans la peinture aucun de ces hommes supérieurs qui ouvrent des voies nouvelles et entraînent les générations à leur suite, du moins elle prit une part des plus actives au mouvement qui se manifestait dans toute l'Italie. Modène comptait alors dans son sein : Francesco Magagnolo, Francesco Cecchino Setti, Giovanni Munari, père de Pellegrino, et Francesco Bianchi. Dans les arts plastiques, Modène était encore plus favorisée : elle possédait plusieurs artistes qui furent plus que des hommes distingués. Guido Mazzoni, ou Paganini, dit le Modanino, vit ses œuvres recherchées par toute l'Europe. Appelé à Naples par le roi Alphonse, il devint bientôt le rival heureux du célèbre sculpteur florentin Benedetto Maiano, et, si grande était sa réputation, que Charles VIII, maître de Naples en 1495, le ramena en France, où il le retint pendant vingt ans, le créa chevalier et l'autorisa à introduire dans ses armoiries la fleur de lis. Giovanni Abati, père du célèbre Nicolo, mérita bien de l'art en modelant des Vierges estimables, et surtout en donnant, suivant toute probabilité, les premières notions de l'art à Antonio Begarelli, l'artiste qui illustra le plus Modène, et dont les œuvres firent dire à Michel-Ange : Si jamais ces terres pouvaient devenir marbres, malheur aux statues antiques! Begarelli tenait une école où se formèrent la plupart de ses jeunes compatriotes, et peut-être bien Corrége, qui passe pour avoir pétri l'argile, et auquel on attribue une *Piété* qu'il aurait faite conjointement avec son maître pour l'église Sainte-Marguerite.

Telle était, à la fin du xve siècle, la situation des arts à Modène, où l'illustre Boiardo, le traducteur d'Hérodote et l'auteur du *Roland amou-*

1. *La majolique et la porcelaine de Ferrare*, par M. Giuseppe Campori. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, p. 150 et 212.

reux, exerçait au nom d'Hercule le commandement militaire. C'est au milieu de cette société affolée de l'antiquité, passionnée pour les lettres et les arts, que naquit et grandit Nicoleto, de Modène. L'histoire est absolument muette sur cet artiste. Vedriani, l'auteur le plus ancien qui ait parlé de lui, ne donne aucun renseignement sur sa vie et ses œuvres. Il se contente de louer, en termes hyperboliques, le talent de Nicoleto [1], sans songer même à nous apprendre quel était son nom de famille. Ce nom fut longtemps, en effet, un mystère : Fussly avança, sans preuves à l'appui, que Nicoletto s'appelait Belin, et d'autres écrivains interprétèrent les lettres NI. RO., gravées sur plusieurs de ses estampes, par Nicolas Romain. Un long séjour que cet artiste passe pour avoir fait à Rome, — ce qui d'ailleurs est presque confirmé par sa gravure représentant la statue de Marc-Aurèle, — devint très-probablement l'origine de cette version. Zani fut le premier qui donna à Nicoleto de Modène son vrai nom, et qui trouva l'explication des nombreux monogrammes sous lesquels ce graveur se plut à cacher sa personnalité. Une estampe de la bibliothèque de Vienne, le *Groupe des quatre femmes*, copiée d'après Albert Dürer, datée de 1500, et signée en caractères parfaitement lisibles : *Opus Nicoleti Modenensis Rosex*, mit fin aux doutes du savant abbé et des iconophiles. Nicoleto de Modène s'appelait donc Rosex, dérivé probable de Rosa ou Rossi, noms de famille communs en Italie. Sur ce point il ne saurait plus y avoir de contestations; mais que de secrets restent encore à éclaircir!

Lorsque Nicoleto Rosex copia le *Groupe des quatre femmes* de Dürer, il devait graver depuis longtemps; mais qui dira l'époque à laquelle remontent ses débuts? Tout d'abord, Rosex paraît avoir suivi les préceptes de Mantegna; il modèle ses figures au moyen de grosses tailles parallèles qu'il ne couvre point de contre-tailles; il pose ses personnages sur des gisements de pierres coupées; il sacrifie entièrement le paysage, se contentant le plus souvent, à l'imitation des nielleurs, de détacher ses figures sur un fond couvert de tailles croisées, et déjà il accuse un goût marqué pour introduire dans ses compositions des arbres morts. Ces premiers essais de Nicoleto sont fort grossiers, et cependant il paraît en

1. « Gran lode, e gloria si è acquistato Nicoletto da Modena pittore insigne massime in prospettiva, e valente incisore nel rame. Tante sue bellissime carte effigiate, e tagliate pur in rame, e ligate con quelle d'Alberto Duro, Luca d'Olanda, Tintoretto, e altri si fatti uomini danno parimente a conoscere il suo mirabile ingegno, e pienamente fanno ammirare quanto fosse valente in questa professione, come da' giudiciosi sacrà confirmato..... » Des éloges semblables prennent une page entière de la *Raccolta* de Vedriani.



SATYRE ÉCORCHANT UNE BICHE,

Fac-simile d'une estampe de Nicoleto de Modène.

avoir été assez satisfait pour en tirer vanité. Il s'en déclare hautement l'auteur, et, un des premiers parmi les graveurs, il ose buriner son nom en toutes lettres sur le cuivre. *Un satyre écorchant une biche* et les deux pièces représentant des *Jeux d'enfants* appartiennent à cette première manière, dont nous trouvons le spécimen le plus parfait dans son *Apelles,* admirable figure qu'il a dû graver sur un dessin de Mantegna.

Mais les estampes de Martin Schöngauer commençaient à se répandre en Italie, et provoquaient chez tous les artistes une profonde admiration. Michel-Ange, jeune encore, reproduisit en couleurs, dit-on, la *Tentation de saint Antoine;* le miniaturiste Gherardo, le maître SS et plusieurs autres qui n'ont pas signé leurs pièces en firent maintes copies. Rosex fut un de ceux qui cherchèrent à s'emparer des procédés du célèbre graveur de Colmar en imitant son *Christ apparaissant à la Madeleine* et son *Paysan se rendant au marché.* Les estampes si parfaitement gravées de Schöngauer firent-elles voir à Rosex les défauts qui déparaient les siennes et le firent-elles rougir d'avoir apposé son nom sur tant d'œuvres inférieures? On serait tenté de le croire en ne le voyant plus désormais signer en toutes lettres ses planches, mais avoir recours exclusivement aux monogrammes les plus variés pour les marquer. A l'étude des estampes de Schöngauer, le burin de Nicoleto devient plus délié et plus fin, sans perdre absolument son aspect primitif. Le paysage prend une importance plus considérable dans ses compositions, où l'on commence à voir apparaître ces belles ruines qui joueront un si grand rôle dans ses dernières estampes; mais parfois encore il se plaît à enlever ses figures en lumière sur un fond ombré qui ferme ses monuments. *Un cavalier romain*, *Mars*, la *Langue méchante*, et diverses planches d'ornement, caractérisent cette nouvelle phase, dont les types les plus parfaits se trouvent être *la Victoire* et *la Paix.*

Nicoleto de Modène devait aller encore plus avant, et c'est à Albert Dürer que nous sommes redevables de sa dernière transformation, au moins en ce qui concerne le métier de graveur. Avant même que cet artiste ne vînt à Venise, ses estampes avaient passé les Alpes et rendu son nom célèbre en Italie. Dès l'année 1500, Rosex avait vu quelques-unes des gravures de ce grand artiste, et sous le charme qu'exerça sur lui l'exécution merveilleuse de ces estampes, il copia le groupe des *Quatre femmes nues,* transforma le *Petite fortune* en une *Vestale Tuccia,* et le *Petit Courrier* en un *Chasseur à cheval.* A ce travail, Rosex gagna une délicatesse et une finesse vraiment dignes d'éloges. Mais, autre mystère à pénétrer! en même temps que Nicoleto raffine son burin en copiant des gravures de Dürer, il perfectionne son dessin et épure son goût.

Quel artiste exerça sur lui une influence aussi salutaire et aussi décisive? Qui sut donner à ses figures une élégance recherchée jusqu'à l'affectation; à ses ruines, un effet si pittoresque; et à ses paysages, qu'on entrevoit à travers de beaux portiques, un tel charme? A un rival en l'art de graver devons-nous cette transformation? Si à côté du *Saint Georges*, de la *Sainte Lucie*, de *Vénus et l'Amour*, de la *Sainte Catherine*... de Nicoleto, on place le *Saint Sébastien*, la *Galathée* et les deux *Léda* de Giovanni Battista del Porto, on restera frappé de l'air de parenté qui existe entre toutes ces planches. Nul doute que dans les estampes de Giovanni del Porto on ne rencontre une certaine volonté de composer et surtout une aisance dans les attitudes gracieuses des personnages qu'on chercherait en vain dans les pièces de Nicoleto, où l'on ne trouve le plus souvent qu'une élégance gênée à force de recherches et l'impossibilité absolue de concevoir une scène. Mais ces imperfections qui déparent les œuvres de l'un, et ces qualités qui éclatent dans les estampes de l'autre, ne témoignent-elles pas de la distance qui sépare toujours l'initiateur de l'initié?

En l'absence de tous documents, nous avons trop largement ouvert la porte aux suppositions pour ne point oser encore d'avantage, en attribuant à Luini une certaine part d'influence dans un changement si subit. Au temps même où Nicoleto se plaisait à copier Albert Dürer, peut-être fit-il un voyage à Milan; du moins c'est ce que nous permet de supposer l'analogie frappante qui existe entre la Sainte Lucie et la Sainte Catherine de l'*Autel de la Vierge*, gravé en 1501 par Rosex, si on les rapproche des deux saintes que Luini a peintes de chaque côté du tabernacle de S. Maurizio. Mais, puisque nous faisons tant que de rechercher toutes les influences qui ont pu agir sur Nicoleto, peut-être convient-il de citer Begarelli. Il est vrai que Vedriani ne nous dit point que Rosex ait modelé, et qu'il ne le loue que comme graveur et peintre habile en perspective; mais nous ne devons pas oublier que les arts plastiques brillaient alors du plus vif éclat à Modène où Begarelli tenait une école célèbre. Si on parcourt l'œuvre entier de Nicoleto, on n'y trouvera aucune des qualités de composition et de mouvement qui distinguent les peintres; presque toujours, et surtout parmi les pièces de sa dernière manière, on ne rencontrera que des figures isolées, dans une inaction complète et qui tiennent plus de la statuaire que de la peinture. Est-ce à dire pour cela que Nicoleto fut sculpteur, du moins qu'il étudia pour le devenir?

Mais c'est trop donner cours à notre imagination, et il est temps de revenir aux faits certains qui ressortent de l'étude attentive de l'œuvre de Nicoleto. Les estampes dues à la troisième et dernière évolution du

talent de Rosex comprennent un espace de temps qui se trouve déterminé par trois pièces datées de 1500, 1501 et 1512. Toutes ces estampes sont infiniment supérieures à celles faites antérieurement, et Nicoleto en avait parfaitement conscience. A ses débuts, avons-nous dit, Rosex, épris de vanité pour ses œuvres, signe son nom en toutes lettres; puis, rendu plus modeste par l'étude des estampes de Schöngauer, il cache son nom sous les monogrammes les plus divers, et enfin, fier de ses dernières productions, il grave ostensiblement son nom, devenu célèbre, sur les entablements des ruines, sur des banderoles et sur des pierres arrachés à de somptueux monuments. On peut même présumer que ce fut alors que, devenu honteux de ses premières œuvres, il rend son nom méconnaissable sur les compositions de sa jeunesse en les couvrant de tailles, mais sans renoncer toutefois au lucre que pouvait lui donner le tirage de ces planches.

Dans sa première comme dans sa troisième manière, Nicoleto, par ses procédés de gravure et par le tirage très-imparfait de ses planches, appartient au xve siècle, bien qu'il ait gravé assez avant dans le xvie, puisqu'on connaît de lui un Saint Antoine daté de 1512. Il ne paraît pas avoir eu connaissance des estampes de Marc-Antoine, ou, du moins, rien dans son œuvre n'indique qu'elles aient eu sur lui une influence quelconque. De ces faits on peut conclure, sans trop de hardiesse, que Rosex était déjà vieux quand s'ouvrit le xvie siècle et que, par l'âge, il était devenu incapable, lorsque Marc-Antoine produisait ses chefs-d'œuvre, de modifier une manière qui lui avait valu un certain renom.

ÉMILE GALICHON.

La suite prochainement.





VENUS ET L'AMOUR

Imp. A. Salmon, Paris

L'EXPOSITION DES BEAUX-ARTS

A LILLE



L'EXPOSITION ouverte à Lille, pendant les mois d'août et de septembre qui viennent de s'écouler, par les soins de la Société des Amis des Arts de cette ville, est la plus importante à tous les égards qu'ait encore vue la province. Les résultats immédiats dépassent tout ce qu'on avait pu espérer. Il a été acquis pour plus de deux cent mille francs de peinture, et si même les acquisitions se sont arrêtées à ce chiffre, qui représente les deux tiers de ce que l'administration achète elle-même à Paris à l'occasion des Salons officiels, c'est que le combat finissait faute d'ouvrages à enlever, mais non faute de munitions ou de combattants. On peut dire sans blesser personne que presque tout ce qui était vendable, soit par les qualités d'art, soit par l'accessibilité raisonnable du prix, soit enfin par le choix du sujet, est resté chez les amateurs de Lille ou de la région. Il n'y a pas d'exemple d'un succès pareil, et, dans trois ans, — car la Société a prudemment décidé que ses expositions seraient triennales, — l'Exposition des beaux-arts de Lille nous réserve sans doute des surprises encore plus grandes.

Le président de la commission des beaux-arts, qui est aussi l'administrateur des musées, M. Reynart, avait écrit dans sa circulaire d'invitation aux artistes français et étrangers : « La ville de Lille, fière à si juste titre de ses musées de tableaux et de dessins, est restée longtemps privée d'expositions publiques faute de locaux convenables. Cette difficulté vient d'être écartée. (En effet, un baraquement en planches,

couvert en zinc, a été construit spécialement sur les anciens fossés de la ville, et n'a pas moins coûté d'une trentaine de mille francs.) Une association d'amis des arts, dont l'organisation se prépare avec des vues de suite et d'avenir, réunira, selon toute probabilité (ces probabilités modestes ont été bien dépassées), des ressources importantes. Le nombre des galeries particulières et celui des amateurs tend incessamment à s'accroître dans cette contrée, où le commerce et l'industrie ont créé de grandes fortunes privées. Le goût qui se révèle de plus en plus dans la construction des habitations comme dans le choix des ameublements doit avoir pour conséquence naturelle l'acquisition d'œuvres vraiment artistiques. » Cet appel a été entendu par tout le monde, aussi bien par les artistes français et belges, que par les amateurs du pays, qui étaient directement conviés pour leur faire fête. Cette exposition montre plus victorieusement encore que toutes celles dont nous avons eu à parler dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le rôle plus important et plus large de jour en jour que jouent les sociétés des amis des arts.

Celle-ci est de formation toute récente, ainsi que peuvent se le rappeler les lecteurs de la *Chronique*, qui l'a en quelque sorte tenue sur les fonts de baptême, après avoir enregistré son acte de naissance. La fête artistique qu'elle a organisée à Lille est aussi toute nouvelle pour les habitants, qui n'avaient encore vu que quatre ou cinq expositions de ce genre : l'une dans les dernières années du XVIIIe siècle; d'autres en 1818, en 1827, à l'occasion du voyage de Charles X dans la Flandre, et en 1834. C'est donc un terrain vierge que l'on labourait, mais le public était tout préparé par la fréquentation d'un des plus riches musées et des mieux arrangés que possède la province. Les fortunes aussi sont considérables à Lille. Et depuis que la ville, rasant ses anciennes fortifications, comme une matrone trop puissante fait craquer son corset, a obtenu de les reporter plus loin, la propriété a décuplé de valeur. Lille maintient la réputation traditionnelle de richesse commerciale et d'activité industrielle des Flandres. Qui sait si quelque jour elle ne deviendra point aussi un centre d'art vivant et militant?

En attendant, des expositions du genre de celles-ci, outre qu'elles jettent dans les intérieurs une gaieté nouvelle et une décoration de l'ordre le plus élevé, provoquent aussi dans les esprits une agitation qui n'est point stérile. Ces expositions sont de plus en plus prises au sérieux. Un honorable critique parisien, M. Olivier Merson, a consacré à celle-ci, dans un journal de la localité, plusieurs articles très-étudiés, et qui ont été très-bien accueillis. Les petits journaux satiriques ont aiguisé leur plume ou leur crayon avec plus ou moins de goût et de justesse, mais,

après tout, avec une animation de bon augure. Enfin, — et c'est à nos yeux le point capital, — les gens doués d'un goût instinctif, et qui, faute de suivre les salons parisiens, s'étaient habitués à jurer sur la plume du critique du journal ou de la revue qu'ils reçoivent, ont éprouvé des surprises bien explicables en constatant l'écart entre l'éloge et la vérité, entre le relatif et l'absolu. Plus d'un m'a fait ses confidences. Je suis trop discret pour les trahir. Mais j'ai été extrêmement frappé de l'importance future des jugements de la province, qui se trouve détachée des mille influences qui pèsent sur les jugements de Paris. C'est ainsi, — concurremment avec les encouragements donnés par les villes à leurs enfants, — que se prépare la vraie décentralisation artistique, et que l'on peut conserver quelque espoir de voir renaître des centres intéressants. Les artistes d'un pays, nés avec des aptitudes spéciales de race et d'éducation première, au lieu de les noyer dans un centre banal où toute originalité s'émousse, resteront plus volontiers dans un pays où l'exubérance de leurs qualités sera notée comme un signe de force native, et y reviendront après avoir été étudier sur place les autres écoles en dilettanti détachés de tout pédantisme d'école. Ils trouveront au retour un public éclairé et sympathique, et les travaux décoratifs distribués par les municipalités et les riches particuliers les récompenseront largement du silence ou des légèretés de la critique de la métropole. De ce moment enfin, les récompenses décernées, par quelque mode que ce soit, à la suite des Salons officiels, n'auront plus qu'une importance relative.

La condition la plus grave pour l'avenir de ces Sociétés, c'est qu'elles puissent fonctionner en dehors de toute influence administrative. C'est sur cette base que celle de Lille est fondée. L'administration l'a sagement compris ainsi et lui a laissé une certaine liberté. Je lis même dans le premier arrêté de la mairie cet article aussi judicieux que délicat : « L'achat des œuvres d'art destinées à être placées dans les musées est exclusivement réservé aux administrateurs des musées de peinture et de dessins, auxquels seront adjoints les deux membres du conseil municipal faisant partie de la commission générale. » C'est ce que nous avons maintes fois réclamé ici en faisant respectueusement observer que l'on peut être le modèle des édiles et un très-médiocre appréciateur de l'art pur, et que l'acquisition d'un tableau ou d'une statue appartient à un ordre de jugement tout à fait différent de la pensée d'une voie nouvelle ou du vote d'un centime additionnel. Veut-on toute notre pensée : un membre du conseil municipal suffirait, avec voix consultative et pour surveiller l'emploi des fonds. A chacun le soin de paître ses brebis.

Il y avait encore dans le règlement un article fort sage, ainsi rédigé :

« L'administration municipale de Lille ne décerne pas de récompenses, telles que médailles ou mentions honorables; elle met à la disposition de la commission organisatrice une somme de quarante mille francs, dont la moitié au moins sera employée en achats pour le Musée. » C'est là une disposition à laquelle nous applaudissons sans réserve. Les médailles décernées dans ces circonstances par les municipalités ou les sociétés sont loin de satisfaire l'amour-propre des artistes. A Paris même, et pour des raisons plus graves, elles ont été vivement attaquées, et l'on a lieu d'espérer que dans une de ses prochaines refontes de règlements le surintendant des beaux-arts les jettera à la mer comme un lest inutile et gênant, alors même qu'elles seraient distribuées à leurs camarades par les artistes eux-mêmes. En province, sauf à Lyon, on y a généralement renoncé, et si minime qu'était la somme consacrée à frapper ces médailles, on a, à bon droit, préféré la rejeter au budget des acquisitions.

La Société des Amis des Arts de Lille l'a entendu ainsi. Aussi n'est-ce pas à elle qu'il faut attribuer le don d'une médaille qui, à la surprise générale, et il faut bien le dire, au mécontentement de quelques-uns, a été donné à un tableau acquis pour le Musée de la ville, *la Naissance de Vénus*. C'est à la Société impériale des Sciences, de l'Agriculture et des Arts, à cette association d'ailleurs honorable et éclairée qui avait reçu le legs inestimable des dessins et des curiosités du peintre Wicar et qui l'a cédé une nue propriété à la ville de Lille. Malheureusement plusieurs membres de la Société des Amis des Arts font partie de cette autre société et ont par conséquent endossé la responsabilité des conséquences du vote. Il y avait plus d'une raison pour qu'ils dussent le combattre ainsi qu'on assure qu'ils l'ont fait. En organisant l'Exposition, ils avaient promis aux artistes qu'ils n'auraient point à paraître dans un concours dont le résultat est soumis à des chances souvent bien étranges. Ils sauvegardaient ce principe philosophique qu'il est injuste de mettre en présence des œuvres de conception absolument différente, de tendances absolument opposées, d'exécution congruente au sujet mais absolument dissemblable, et de venir faire un choix au milieu de cette Babel et surtout de venir proclamer un lauréat en face de la foule ébahie. C'est là œuvre de professeurs couronnant les plus forts en thème, mais non de gens d'esprit et de goût qui s'associent pour se procurer des jouissances d'élite. Nous n'avons plus à discuter le choix qui a été fait, mais de quel droit, par exemple, élimina-t-on les membres de l'Institut? Pourquoi une médaille unique, alors que vous aviez des artistes aussi intéressants que Baudry et Ricard dans le genre du portrait, que Paul Huet, Cabat ou Corot dans le paysage, que

Breton, Courbet ou Millet dans le genre rustique, que Carpeaux, Cordier ou Carrier dans la sculpture, que Carolus Duran ou Gérome dans les scènes ethnographiques, que Flameng ou Jacquemart dans la gravure, que Gavarni ou Harpignies dans l'aquarelle, et que bien d'autres encore, car cette Exposition valait certes bien les derniers Salons parisiens? Il n'y avait qu'un moyen de tourner la difficulté, et tous les dissidents eussent, au contraire, été ralliés : c'était de donner cette médaille à un enfant de la région. Elle devenait alors une récompense locale, d'une intention parfaitement définie ; en rétrécissant le cercle des concurrents, vous les mettiez plus en évidence et vous recueilliez le fruit des générosités si louables et si peu connues dont vous êtes les mandataires, telles entre autres que l'entretien à vos frais d'artistes peintres ou musiciens à Paris et à Rome.

Un artiste était tout désigné pour cette médaille par son origine, par l'importance de son œuvre et par la complaisance dont il avait fait preuve en laissant sortir de son atelier un tableau à peine terminé, à peine sec, non encore verni, je crois, dont il réservait la primeur à l'Exposition de 1867 : cet artiste, c'est M. Jules Breton; son tableau, c'est une *Source au bord de la mer, dans le Finistère*. C'est, depuis ses premières œuvres, qui promettaient un artiste plus naïf, sinon plus sincère, —j'en atteste la belle et touchante *Plantation d'un Calvaire* que M. Émile Péreire avait prêtée à l'Exposition de Lille, — c'est le meilleur tableau que nous connaissions de M. Jules Breton. En voici les lignes générales : le premier plan et toute la partie gauche est le plateau verdoyant d'une falaise ; sur un sentier qui se perd aux approches du village, une fillette conduit une vache, un gamin est couché à l'ombre et trois jeunes femmes passent, dont l'une porte du linge et l'autre tient un enfant; elles vont descendre les rochers qui forment un abrupt escalier et conduisent tout au bas, à une source d'eau pure, jaillissant sur la grève, à quelques mètres de la mer, et servant de fontaine aux Nausicaa des environs. Je négligerai les critiques, sauf les défauts qui sautent aux yeux, comme un manque d'unité dans la composition, la figure du gamin plus qu'inutile, un ciel faible; mais ce sont là des défauts remédiables. Je m'en tiendrai à l'impression générale qui est puissante et saine : c'est vraiment le vent salé de la mer qui court à travers ce paysage, c'est un vrai soleil, franc et chaud, qui caresse la joue hâlée de ces robustes filles; ce sont vraiment des poitrines et des hanches de paysannes qui arrondissent ces fichus de coton et ces jupons de laine. Trop longtemps, à mon sens, victime d'une recherche non pas blâmable, mais mal dirigée « du style », M. Jules Breton a cette fois renoncé, comme on peut soupçonner qu'il le faisait, à

draper dans des loques contemporaines des statuettes antiques. Il faut bien en prendre son parti, notre race n'est point la race grecque : si les Prométhées primitifs ont pris leur argile au même tas, du moins ils l'ont modelée chacun à sa guise et chacun aussi a imprimé à sa statue une beauté spéciale. Je veux bien que, lorsqu'il ne s'agit pas d'un portrait, on ne « particularise » pas trop, mais j'entends qu'à l'exemple des grands génies de tous les pays, grecs et français, romains et hollandais, on réunisse les éléments épars de la beauté en ne les cueillant pas que sur un même rameau de la famille humaine.

Un autre artiste se présentait tout naturellement pour disputer cette pomme, qui deviendra, si l'on n'y prend garde, une pomme de discorde; c'était M. Carolus Duran, né à Lille, élève de ce Souchon, qui a été un des plus obscurs et des plus intelligents professeurs d'art de notre temps, et qui par parenthèse a été le professeur de Sigalon et son collaborateur dans la copie du *Jugement dernier*. M. Carolus Duran est depuis plusieurs années entretenu à Rome aux frais de la ville, et c'est d'Italie qu'il a envoyé son grand tableau, *l'Assassiné, souvenir de la Campagne romaine*. C'était pour nous une des meilleures toiles du Salon dernier, et c'est avec un intérêt d'autant plus vif que nous l'avons retrouvée ici, qu'il nous semblait que le critique et que le public parisien n'avaient pas été tout à fait justes envers ce drame poignant, peint avec force et franchise, dessiné avec une préoccupation si évidente d'éviter le trivial et le poncif. Un examen plus attentif n'a fait que confirmer nos impressions premières : le buste de l'assassiné, le dos et les bras de la femme blonde, sa maîtresse ou sa sœur, qui se précipite sur le cadavre, l'attitude tremblante et convulsionnée de la petite fille qui veut fuir et voir, ce sont là, avec d'autres encore, des morceaux de haut goût, des mouvements sentis par le cœur, étudiés et composés sur la nature agitée, palpitante, passionnée, éperdue, et non péniblement conquis sur des gravures ou des plâtres. Ce qui se dégage de l'ensemble de ce tableau, c'est une impression de douleur et de sympathie : le pittoresque du costume est intimement lié au choix du sujet et ne l'emporte pas. La scène est rude et pathétique comme ces « voceri » que les Corses chantent sur le corps de leurs parents pour s'exciter à la vendette. Voilà certainement une belle peinture toute moderne, très-sage et très-personnelle.

Le tableau de M. Carolus Duran, acheté le jour même de l'inauguration par la surintendance des Beaux-Arts, figurera dans le musée de Lille. Le musée de Roubaix, — car Roubaix a suivi l'immense développement de la prospérité de Lille dans ces dernières années et est aujourd'hui une ville de troisième ordre, — le musée de Roubaix a acheté, à

cette exposition-ci, un tableau de la jeunesse de M. Mazerolle, *Éponine implorant la grâce de son mari Sabinus.* Il est bon que les musées de la province se fassent les Odéons de ces premières tragédies. La provocation à ces achats est même un des côtés pratiques les plus élevés des sociétés des amis des arts. Sans être obligées, aussi strictement que l'État, à protéger efficacement ce qu'on nomme la « grande peinture », et qui n'est souvent que de la peinture grand format, elles accueillent volontiers ces grandes toiles qui donnent aux salles une allure importante et elles les offrent, généralement à bon compte, aux seuls établissements qui, grâce à nos habitations modernes si restreintes et à nos goûts mondains, puissent leur offrir un asile honorable, c'est-à-dire aux musées. Souvent c'est la meilleure œuvre d'un peintre dont l'ambition était plus grande que les forces : il a mis sur cette grande toile toutes ses aspirations, toute sa jeunesse, et il a été vaincu, comme l'eût été Jacob au retour de l'aube, sans le secours divin.

Nous avons vu plus haut que la ville de Lille mettait vingt mille francs à la disposition du comité pour acheter des tableaux pour son musée. C'est là un des plus grands élémens de succès de cette Exposition dans l'avenir. Quand les artistes sérieux sauront qu'on peut ici faire des acquisitions sérieuses, nul doute qu'ils n'y envoient leurs meilleures toiles, leurs meilleures statues. Cette année, la Société, jeune encore, désireuse aussi de se créer beaucoup d'amis, a divisé cette somme en petites bouchées et a un peu préféré la quantité à la qualité. Sauf le tableau du regrettable Blin, les *Ruines du château de Guildo, à marée basse,* et qui est d'un effet très-mélancolique ; sauf les *Bords de l'Oise,* de M. Daubigny, qui appartiennent à sa dernière manière, sourde, inachevée et opaque ; sauf la *Vénus sortant des ondes,* qui offre au moins les qualités d'un parti pris d'école poussé jusqu'au bout, les acquisitions n'ont point eu le caractère distingué que nous désirerions ; il faut réserver aussi M. Lecomte Dunouy et M. Eugène Leroux dont les œuvres, pleines de qualités relatives, sont bien faites pour plaire à des amateurs et, par suite, pour former les lots d'une loterie. Il faut bien craindre de s'engager dans cette voie des achats superficiels. Le musée de Bordeaux en souffre aujourd'hui cruellement. La mission des société est, dans ces circonstances, excessivement importante et délicate. Elles ont charge d'âmes. C'est une ville tout entière qui leur a délégué ses pouvoirs pour immobiliser dans ses collections des morceaux qui soient la joie des yeux et de l'esprit, qui soient un enseignement pour la jeunesse studieuse et qui soient aussi une attraction pour le voyageur. Un particulier a le droit de se tromper ; il en appelle à ses préférences per-

sonnelles; il a la ressource des ventes; ses enfants, après sa mort, ne sont pas liés par ses choix. Mais un établissement public ne jouit pas de tous ces bénéfices : il ne doit accepter que des morceaux longuement discutés, offrant dans des données très-directes, et j'admets même opposées, des qualités visibles de bonne foi et de science, et, lorsqu'il s'agit de maîtres qui ont montré une originalité réelle, des morceaux qui réunissent les qualités dominantes de ces maîtres et soient eux-mêmes une signature de leur meilleure époque.

Plusieurs tableaux réunissaient ici, sinon toutes, au moins la plupart de ces conditions : la *Tondeuse de moutons*, de M. Fr. Millet, que faillit acquérir l'an dernier le musée de Bordeaux, et qui est un des plus robustes tableaux de notre école, le *Repos*, de M. Henri Lehmann, qui est une bonne toile de Musée ou de Salon officiel; la *Vigilance*, de M. Puvis de Chavannes, noble et touchante figure décorative; enfin, dans les paysages, un *Intérieur de forêt dans les Pyrénées*, de M. Paul Huet. Celui-ci est certainement un des chefs-d'œuvre de M. Paul Huet. C'est un tableau déjà ancien, sur lequel la pâte a opéré tout son travail, qui est admirablement émaillé et qui, désormais, ne changera pas plus qu'une majolique qui a passé au four. C'est un des échantillons les plus sobres et les plus sains de l'école romantique. C'est un coin de forêt plantureuse et verdoyante; les rochers disparaissent sous la mousse; les troncs d'arbres, lustrés et moirés, s'alignent comme les colonnes d'un temple, un ruisseau bondit et écume. Le choix du site est raisonné et le tout est admirablement dessiné et peint; mais ce qui est frappant, c'est le soleil qu'on y sent, les aromes qu'on y respire, les vols d'insectes qu'on y entend bruire, j'allais dire les sonnets qu'on y cueille par gerbes. C'est plus qu'un paysage, c'est un tableau. Dans le Musée, le tableau de M. Paul Huet eût été un enseignement, celui de M. Daubigny ne sera qu'un exemple.

Nous espérons qu'à sa prochaine exposition la ville de Lille fera quelque acquisition retentissante, telle, par exemple, que celle de la *Fille du Tintoret*, par la ville de Bordeaux. Il se peut qu'il y ait des réactions contre tel ou tel maître; mais, se fût-on trompé sur la qualité absolue de l'œuvre, ce qui après tout n'est établi que longtemps après, il faut toujours demeurer possesseur d'un de ces jalons à l'aide desquels l'historien se guide pour écrire l'histoire d'une école et d'une période.

La surintendance des Beaux-Arts avait, pour rehausser l'éclat de cette solennité, envoyé ses principales acquisitions faites à la suite du Salon. Elles sont connues de nos lecteurs, et nous n'avons pas à y revenir après ce qui en a été dit ici. C'est une épreuve avant le Luxembourg, et très-

heureuse pour certains tableaux, car la lumière était beaucoup plus nette et mieux distribuée ici qu'à Paris.

La commission administrative avait fait appel, à l'exemple du comité de Bordeaux, à quelques grands amateurs de Paris. C'est une idée heureuse et très-féconde que de faire voir à un public, qui n'est pas appelé à se mettre en route pour les Salons ou pour le Luxembourg, les œuvres des maîtres n'exposant plus et dont le nom frappe souvent les oreilles [1]. Un amateurs, Lillois d'origine, M. Ferdinand Boquet, avait été le plus libéral, et il avait prêté une belle répétition de la *Patrouille turque*, de Decamps, et un chaud *Paysage d'Orient*, du même maître; l'*Aube matinale*, un *Relais de chiens*, une *Vache rousse au pâturage*, par Troyon; une *Chasse aux lions* et *Abd-err-Rahmann passant la revue de ses troupes*, par Eugène Delacroix, et deux Meissonier de premier ordre, un *Joueur de luth* et un *Liseur*. Par une confuse interprétation du respect dû à ces grands noms, ainsi qu'à celui d'Hippolyte Flandrin, dont on avait réuni quelques dessins et quelques esquisses, tous ces morceaux de choix, sauf les deux Meissonier, avaient été enfermés dans une sorte de cabinet noir qui donnait immédiatement sur l'antichambre. C'était un sanctuaire, je le veux bien, mais un sanctuaire dans une crypte. N'eût-il pas mieux valu faire les honneurs du salon carré à des morceaux dont l'effet était certain, au lieu de réserver ce Salon en grande partie aux portraits, aux sujets officiels? On risque que la foule n'entende rien à ces malices. Elle va tout droit à ce qu'on lui désigne avec le plus de clarté, et si elle se trompait, il ne faudrait point s'en prendre à elle.

Ceci dit avec d'autant plus d'indépendance que nous sommes plus assuré du succès futur des expositions de Lille, il ne nous reste que des éloges à donner. L'aspect général était excellent. On entrait par une

1. Comme il est toujours important de fixer le passage des objets d'art, ne fût-ce que pour éviter à ceux qui nous succéderont d'irritantes recherches, voici la liste des envois d'œuvres de M. Ingres : *Antiochus renvoie à Scipion son fils qui avait été fait prisonnier*, tableau exécuté en loge en 1800 et ayant obtenu le 2e grand prix (appartenant à M. Gatteaux); — *Œdipe*, première pensée (à M. de la Beraudière); — *Condottière* (à M. G. de Montbrison); — *Jésus remettant les clefs à Saint-Pierre*, croquis à la mine de plomb (à M. Gatteaux). — Les *Porteurs du Pape*, croquis (à M. Ph. Burty); — *Romulus vainqueur d'Acron*, deux dessins avec différences notables (à M. Ém. Galichon et à M. Gatteaux); — *Alexandre et Éphestion*, croquis (à M. Gatteaux); — la *Jeune fille au Chevreau* (à M. Ém. Galichon); — *Napoléon*, premier consul et empereur, croquis (à MM. E. Marcille et J. Boilly); — *Portrait de M. Gatteaux père*, dessin (à M. Gatteaux); — *Portraits d'Hippolyte et de Mme Hippolyte Flandrin*, dessins (à Mme H. Flandrin); — *Portrait d'homme*, dessin (à M. Ém. Galichon).

sorte de vaste vestibule sur lequel aboutissaient à droite et à gauche six salons, coupés au milieu par le grand salon carré. Le classement nous a paru très-judicieux. Par un désir d'être utile aux artistes, auquel il faut applaudir, dès qu'un tableau était vendu on le rehâussait d'un cran, et son voisin, moins heureux, descendait à la hauteur de la convoitise des amateurs. Les dessins et les aquarelles avaient une salle spéciale. Les gravures étaient disposées sur des pupitres circulaires, et la collaboration ordinaire de la *Gazette*, Léopold Flameng, Jules Jacquemart, Ferdinand Gaillard, Frédéric La Guillermie, etc., s'y montrait avec ses meilleures planches, fraternellement, côte à côte avec la *Société des Aquafortistes*, qui, par parenthèse, vient d'entrer dans sa quatrième année. Les statues et les bustes avaient été distribués avec goût dans le point central des salons et dans les angles. Les sculptures polychromes de M. Charles Cordier, bustes de nègres ou de négresses, drapés de marbre d'Algérie et coiffés de turbans d'onyx, montraient leurs dents d'ivoire, roulaient leurs yeux de pierre dure, et plissaient leur front de bronze. La fière Bianca Capello, de Marcello, une des plus belles figures décoratives de ces derniers temps, jetait au visiteur tranquille et bonasse son regard hautain et impénétrable. M. Carrier-Belleuse, qui est d'Anizy-le-Château, avait envoyé des terres cuites, et M. Carpeaux, qui est de Valenciennes, son beau buste en marbre de la *Palombella*. C'est encore un des avantages de cette Société de pouvoir se faire expédier de la sculpture et d'avoir l'espoir d'en acheter ou d'en faire vendre. Le marbre, le bronze, la terre cuite ont leur place marquée dans les grands intérieurs contemporains, et les riches particuliers de Lille doivent donner l'exemple à ce propos. On n'y songe pas assez : sans parler de statues entières, en marbre ou en bronze, dont le prix est, il est vrai, assez élevé, le prix d'une belle réduction ou d'un buste décoratif est, au contraire, accessible à quiconque fait décorer à son goût un hôtel. Rien n'est plus noblement somptueux qu'un marbre sur le palier d'un escalier, dans un salon d'apparat, ou même dans un cabinet de travail. Nous ne connaissons point encore le détail des acquisitions, mais nous serions heureux de savoir que la commission organisatrice ait dirigé dans ce sens l'attention des amateurs.

Le chiffre des objets d'art inscrits dans la deuxième édition du catalogue était de 1575. Mais, si nous ne nous trompons, il a été en réalité supérieur encore, car, l'impulsion une fois donnée, les tableaux vendables furent bientôt enlevés. Nous citerons rapidement, parmi les maîtres qui ont été le plus favorisés, MM. Harpignies, Brendel, Brion, Émile Breton, Appian, Hillemacher, Antigna, Mouchot, Gide, Lewis Brown, Giraud, Eugène Feyen, Am. Guérard, Meynier, Washington, Karl,

Schloesser, Otto-Weber, Heilbuth, Schrayer, Levy, Protais, Marchal, Timbal, Patrois, etc. Il est bien entendu que nous ne reviendrons pas sur le détail de ces tableaux. Si même nous citons ces noms, c'est pour montrer combien ont porté juste les choix des amateurs

Un grand carton de M. C. Graef, de Berlin, couvrait toute une paroi de la salle d'entrée. On n'a pas oublié ces immenses et mélancoliques «tartines» de MM. Kaulbach, Cornelius et autres artistes en *us* qui, en 1855, garnissaient les salles de l'école allemande. Ce sont elles qui faisaient dire à M. Ingres ce mot si juste : « Ces gens-là ont une indigestion de Michel-Ange. » Le carton de M. C. Graef est de la même famille. Il a été exécuté à la suite d'un concours, sur un programme fourni par M. W. Kaulbach lui-même. Il a pour thème : *la Réconciliation de Charlemagne et de Witikind, duc des Saxons*. Naturellement Charlemagne a la tête d'un barbare et Witikind un de ces visages pâles à barbe blonde, qui se voient sur les pipes en porcelaine des étudiants de Heidelberg.

Mais nous voici tout près de la porte. Aussi bien nos lecteurs ne verraient défiler sous notre plume que des œuvres et des noms connus d'eux, un portrait d'homme par M. Ricard et ce chef-d'œuvre de M. Baudry, le *Portrait du peintre Eugène Giraud*, des batailles de l'Empire de feu Bellangé, des *Paysages* de MM. Français, Bellet du Poizat, Reynart et F. P. Bellier de La Chavignerie, des *Scènes d'intérieur* de MM. Bonvin et Ribot, un *Chenil*, d'un clair-obscur étonnant, par M. Claude, les *Souvenirs d'Italie* de M. Curzon, des fusains de M. Dubouché, des *Études de femmes* de M. Jean Gigoux, la *Visite au confrère*, piquante et spirituelle scène de mœurs peinte avec beaucoup de franchise par un artiste de Lille, M. Herlin, encore un élève de Souchon, etc. Allons donc pour un instant nous reposer en compagnie de celui-là qui a tant fait pour cette Exposition et tant fait pour le Musée, M. Reynart, dans les salles du Musée de la ville.

Ce Musée de Lille est un des mieux disposés et des mieux tenus de la province. C'est ainsi que toutes les villes, Lyon et Bordeaux, par exemple, devraient offrir l'hospitalité aux maîtres qu'elles accueillent. Une notice excellente rédigée par M. Ed. Reynart sert de guide sûr, et elle contient le *fac-simile* des signatures, donnant ainsi satisfaction aux problèmes de l'érudition après que les yeux se sont satisfaits à admirer l'œuvre.

Mais le plus singulier attrait de ce Musée, c'est encore celui qu'offrent les salles affectées au legs Wicar. C'est là que dans une belle vitrine, doublée d'or moulu, on a placé tout récemment ce buste en cire, de la Renaissance italienne, qui est la merveille la plus émouvante que

l'on puisse voir. La *Gazette* l'a gravé en 1859 (livraison du 15 septembre), pour accompagner un travail de feu Renouvier qui ne laisse rien à dire. On croirait voir une sœur cadette de la Joconde. La renommée de ce buste sera quelque jour européenne. C'est le palladium du Musée de Lille, qui sait du reste tout le prix de l'étrange et mystérieux chef-d'œuvre qu'il possède.

Les dessins de Raphaël, sans prix aussi pour la grâce du faire, l'étrangeté des modèles, l'intimité du croquis, sont, si j'osais le dire, une fenêtre ouverte dans l'atelier du maître. M. A. de Luynes a fait graver en *fac-simile* quelques-uns des principaux. M. Bingham les a photographiés tous avec un bonheur de réussite qui fait qu'à cent lieues de Lille on peut se former une idée presque complète des originaux. En ce moment on les classe et on les monte avec un soin pieux. M. Benvignat, qui est spécialement préposé à la garde de toute cette série, — car il y en a d'autres aussi précieux de Francia, de Filippo Lippi, de Luca Signorelli et autres raffinés de la belle époque, — soumet du même coup les attributions à une révision sévère. Il pense, et il faut l'approuver, qu'une collection publique est comme la femme de César et ne doit point être soupçonnée. Il a donc retiré à Michel-Ange, pour les classer à l'inconnu, tous les feuillets de l'album d'un élève architecte que le grand Florentin aurait volontiers admis dans son atelier, mais pour lui donner encore des conseils.

On le voit, la ville de Lille a sous la main les éléments d'une haute éducation d'art. Le Musée est très-suivi, et par toutes les classes de la population. « J'ai vécu avec la rose, chante le poëte persan, et son parfum m'a pénétré à jamais. » Ce n'est point en vain non plus qu'on visite et qu'on étudie les maîtres des belles époques. Les amateurs lillois, par la qualité et la quantité de leurs acquisitions à l'exposition de la Société des Amis des Arts, ont prouvé victorieusement que leur éducation était déjà faite, et bien faite.

PHILIPPE BURTY.



TESTAMENT DE JACQUES PALMA[1]

DIT PALMA VECCHIO

TRADUIT DU LATIN PAR RENÉ DE MAS-LATRIE



SACHANT combien le terme de la vie humaine est incertain, etc..... En conséquence, moi Jacques Palma, fils de feu Antoine, de la paroisse de San Basso, par la grâce de Dieu, sain d'esprit et d'intelligence, quoique très-malade de corps, craignant les dangers du siècle, j'ai fait appeler près de moi un prêtre, Louis Noel, curé de l'église des SS. Ubalde et Agathe de Venise, notaire, et je l'ai prié d'écrire mon testament et de le compléter après ma mort, en y ajoutant les clauses ordinaires.

En premier lieu, recommandant mon âme au Tout-Puissant, j'institue et veux pour mes fidéi-commissaires et exécuteurs testamentaires, ser [2] Marc de Bajeto, marchand de vins; ser Jean Frutarolo [3] de la paroisse de San Angelo, et ser Fantin de Girardo, teinturier, qui exécuteront d'accord, ou de l'avis de la majorité, tout ce que j'aurai ordonné ci-dessous et donneront ce que j'aurai prescrit de donner.

Item, je veux que quand ma mort sera arrivée, on enterre mon corps dans les caveaux de l'École[4] du Saint-Esprit, à Saint-Grégoire, confrérie à laquelle j'appartiens, avec les solennités et les frais que détermineront mes exécuteurs testamentaires.

Item, je veux que pour le rachat de mon âme des messes soient célébrées en l'honneur de la vierge Marie et de saint Grégoire avec les

1. Jacques Palma, dont nous donnons ci-dessus le testament traduit en français, naquit à Serinalta, près Bergame, en 1480. Sa vie entière d'artiste s'écoula à Venise, où il mourut en 1548. Il fut surnommé *Il Vecchio,* à cause de son petit-fils, qui fut aussi un peintre célèbre.

2. Ser, équivalent de messire, monsieur, etc.

3. *Frutarolo* signifie peut-être fruitier dans ce cas; mais nous préférons y voir un nom propre.

4. Les *Écoles,* à Venise, étaient les confréries des différents arts et métiers.

aumônes accoutumées, et qu'avant de déposer mon corps en terre on fasse célébrer cent cinquante messes pour le repos de mon âme.

Item, je veux que pour le bien de mon âme vingt-cinq ducats soient distribués par mes exécuteurs testamentaires entre les plus pauvres de mes parents ou alliés, tant de ceux résidant en cette ville de Venise, que de ceux résidant sur le territoire de Bergame.

Item, je donne un ducat à chacun des établissements suivants : à l'hôpital de la Pitié, à l'hôpital de Saint-Antoine, à l'hôpital des Incurables, aux pauvres de Saint-Lazare, aux pauvres de Saint-Julien del bon Albergo, à Marghera [1].

Item, je veux qu'un prêtre bénéficier soit appelé pour prier pour mon âme, et qu'il reçoive l'aumône habituelle.

Item, je donne à Marguerite, ma nièce, fille de feu ser Barthelemi, mon frère, deux cents ducats pour se marier ou entrer en religion; si elle meurt avant de se marier ou d'entrer en religion, ces deux cents ducats reviendront à ma succession.

Quant au reste de tous mes biens, meubles et immeubles, présents et futurs, caducs, dont il n'a pas été disposé, ou qui ne sont pas énoncés, appartenant ou devant appartenir à moi ou à ma succession, maintenant ou dans l'avenir, de quelque manière ou à quelque époque que ce soit, je les donne et lègue également, et par portions égales, à mes neveux Antoine, Jean et Mariete frères, fils du susdit feu ser Barthelemi, mon frère ; dans le cas où un ou plusieurs d'entre eux décéderaient sans héritiers légitimes, masculins ou féminins, la part du décédé ou des décédés reviendra aux survivants; je leur recommande, en outre, à tous de prier pour mon âme.

Aux questions d'usage qui me furent faites, j'ai répondu que je ne voulais ajouter aucune disposition contraire aux précédentes.

Item, je lègue audit notaire, pour le coût du présent testament, quatre ducats d'or.

Item, je lègue à l'École du Saint-Esprit, à Saint-Grégoire, un ducat.

Je, Guy Solanus d'Urbino, médecin, fils de messire Jean, témoin requis et juré, j'ai signé.

Je, Michel de Feltre, drapier, fils de ser Mathieu, j'ai été témoin requis et juré.

Au verso est écrit : Testament de maître Jacques Palma, peintre, de la paroisse de San Basso.

28 juillet 1528.

1. Marghera, petite ville des Lagunes de Venise.

RENÉ DE MAS-LATRIE.

BULLETIN MENSUEL

SEPTEMBRE 1866

BIBLIOGRAPHIE. — LES LEXICOGRAPHES DE L'ART : MM. SIRET ET BELLIER DE LA CHAVIGNERIE.



E n'ai jamais ouvert un dictionnaire sans un respect mêlé de terreur. Le premier sentiment s'adresse à l'auteur, le second à l'œuvre. Quelle somme énorme de travail représentent ces gros livres! Quelle dépense de temps! Où trouver, si ce n'est entre les murs d'un cloître ou d'une prison, les longs loisirs qu'ils supposent? Se condamner soi-même à un tel labeur, c'est presque de l'héroïsme. Un dictionnaire! L'expérience des siècles, la science d'un monde, la quintessence des générations recueillie goutte à goutte, condensée, concentrée, réduite, emprisonnée sous une forme usuelle! Un volume qui en contienne mille! Un livre qui contente à la fois le savant et l'ignorant, donnant assez à l'un, pas trop à l'autre! Un ouvrage où l'histoire, la critique, l'érudition, mélangées habilement, consentent à n'omettre rien et à résumer tout! Certes, ce n'est pas là l'œuvre du premier venu. Il y faut une patience d'esprit à toute épreuve, des connaissances aussi étendues que variées, une conscience étroite, une large impartialité, une imperturbable sûreté de jugement. Le *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, n'échappait à aucune des difficultés du programme. Aucune des qualités qu'il exige n'a fait défaut à M. Siret [1].

Une première édition avait paru en 1848. Qui de nous n'a eu entre les mains ce grand in-quarto, de format incommode, bizarrement divisé en colonnes, fruit hâtif de l'inexpérience, devenu cependant presque indispensable, et, malgré ses erreurs, revêtu

1. Dictionnaire des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours, par Adolphe Siret. 2e édition. — Paris, librairie internationale. 1866.

d'une légitime autorité? Aujourd'hui le livre se représente refait et mieux fait. Il a adopté le format et les dispositions typographiques de tous les dictionnaires. C'est à la fois le Bouillet et le Vapereau des peintres. Depuis la première édition, M. Siret a beaucoup lu, il a puisé aux meilleures sources de l'érudition moderne; il a corrigé quantité d'erreurs, et surtout il est arrivé à diminuer dans une proportion notable la somme toujours trop grande de l'inconnu. Sur chaque artiste cité il a quelque chose à dire, ou peu s'en faut.

Le dictionnaire de M. Siret ne ment pas à son titre. Il renferme, en abrégé, l'histoire de la peinture. Le peintres de l'antiquité, ceux du moyen âge, ceux des temps modernes, et même les contemporains, s'y présentent rangés suivant un ordre alphabétique général, sans distinction d'époque ni d'école. Les recherches n'en sont que plus faciles. Un nom de peintre quelconque étant donné, ouvrez le dictionnaire, vous l'y trouverez à son rang. Il ne s'agit pas seulement des artistes qui ont peint des fresques ou des tableaux. Vous y trouverez les mosaïstes, les peintres sur verre, sur émail, sur porcelaine. On comprend toutefois que ces catégories secondaires ne peuvent pas être complètes. M. Siret ne se flatte pas d'avoir rien découvert. Il suit à la piste les découvertes d'autrui. Or la plupart sont postérieures au travail de composition du *Dictionnaire*. Un supplément tient compte des plus récentes, survenues pendant l'impression. C'est ainsi qu'un grand nombre de peintres verriers flamands prennent rang parmi les retardataires. J'aurais voulu y rencontrer mieux fournie l'importante famille des céramistes. Si l'excellente notice des faïences du Louvre de M. Darcel, qui donne plus de cinquante noms de céramistes italiens, est d'une date trop récente pour que M. Siret ait pu s'en servir, ne pouvait-il puiser à des sources plus anciennes? Les recherches de Piccolpasso, de Pungileoni, de Lazari, de M. Riocreux, de M. Jacquemart, ne datent pas d'hier. Le *Dictionnaire* se contente de mentionner les Fontana et Maestro Giorgio. Mais il les indique comme peintres de « miniature sur porcelaine! » Au surplus, comment se plaindre d'une telle lacune, quand on voit l'ostracisme dont M. Siret frappe des nations entières? Un Dictionnaire des peintres de toutes les écoles, publié au XIXe siècle, avait pour première obligation de ne pas rester dans l'ornière classique. C'était trop peu d'embrasser toutes les écoles de l'Europe, les Russes, les Suédois, les Polonais, d'y joindre même quelques Brésiliens. L'auteur devait au public, il se devait à lui-même d'interroger l'inconnu. Il fallait se tourner vers l'Orient. Le souffle de mort du mahométisme a étouffé chez les nations arabes le germe de la peinture d'histoire. Mais l'art n'a-t-il pas survécu dans le décor? La Perse n'a-t-elle pas eu ses peintres de portraits et de genre? Enfin, à l'extrême Orient, la Chine et le Japon, ces peuples céramistes par excellence, ne pouvaient-ils enrichir le Dictionnaire d'un certain nombre de noms? Sur ce terrain du moins il y avait du nouveau à nous apprendre. Après tout, sans parler de l'illustre Lam-Qâ, l'auteur d'une potiche japonaise a autant de titres aux honneurs du *Dictionnaire* que tel peintre du XVe ou du XVIe siècle qui aura colorié un blason, barbouillé un masque de carnaval ou figuré aux entremets de Bruges.

Quant aux peintres vivants, puisque M. Siret leur prépare un Dictionnaire spécial, n'eût-il pas mieux fait de les écarter complétement que de leur accorder des notices de deux ou trois lignes sans valeur historique? Les dates de naissance manquent le plus souvent, et les œuvres indiquées ne caractérisent pas avec exactitude le talent actuel de l'artiste. Je ne citerai qu'un exemple. M. Pils est désigné comme florissant en 1855, peintre d'histoire, auteur de l'*Aveugle guéri*. Le supplément ajoute les prénoms; il ajoute : « élève de Picot; » à l'*Aveugle guéri* il substitue : « Peintures murales

dans les églises de Paris. » Évidemment, le silence valait mieux que ces vagues renseiements. M. Pils a son rang dans l'école française, parce qu'il a peint la *Marseillaise* et la *Bataille de l'Alma.*

D'ailleurs, dès qu'on admet les vivants, où s'arrêter? Si, dans le passé, vous ne négligez ni un lauréat de l'Académie, ni un membre de la guilde de Saint-Luc, ni un peintre de blasons, procéderez-vous de même dans le présent? Mais alors, ce n'est pas 1,500 peintres qu'il faut reconnaître à l'école française du XIXe siècle, c'est le triple. Tout barbouilleur d'enseigne a les mêmes droits que M. Ingres. Vous en tiendrez-vous aux exposants des Salons? Et les refusés? N'admettrez-vous que les artistes qui possèdent le cens éligible, c'est-à-dire la croix ou la médaille? On voit combien il devient difficile, en pareille matière, d'établir des règles invariables. Il en est au moins une, qui, adoptée en principe, simplifierait les difficultés. Tout artiste, mort ou vivant, dont une œuvre figure dans un musée public, appartient à l'histoire. Le *Dictionnaire* doit nous dire ce qu'il est.

Or, si l'on appliquait cette règle au *Dictionnaire* de M. Siret, on pourrait y signaler de graves lacunes. J'ouvre le catalogue du musée de Bâle : voici un Jean Leu, un Kluber, peintres du XVIe siècle ; un Sarbruck, du XVII ; un Seekats, un André Herrlein, du XVIIIe, sur lesquels le *Dictionnaire* est muet. Le catalogue de Berne fournirait encore une douzaine d'absents des deux derniers siècles. Parmi les vivants, ni M. Van Muyden, l'auteur de tant de charmants tableaux de genre ; ni M. Humbert, le Troyon de la Suisse, n'ont obtenu la plus petite mention. Au surplus, l'école suisse tout entière partage le même sort, puisque M. Siret la nie. Il la fond dans l'école allemande ; fusion possible avant le XIXe siècle. Mais depuis Diday et Calame, il y a une école suisse.

L'école française, traitée avec plus d'égards, compte encore bien des vides dans les rangs pressés du Dictionnaire. M. Siret nous avertit qu'il a eu soin de consulter les *Archives de l'art français,* la *Gazette des Beaux-Arts,* la *Revue universelle des Arts,* etc., et l'on s'en aperçoit en effet. Mais, sans parler des autres recueils, tels que le *Journal des Savants,* le *Bulletin du comité de la langue et de l'histoire,* la *Bibliothèque de l'école des chartes,* tous si riches en documents sur l'art français, sans aller jusqu'aux publications des Sociétés savantes des départements, sous forme de Bulletins ou d'Annuaires, qu'il n'est pas facile de se procurer partout, il y avait toute une catégorie de sources spéciales, bien plus à portée de sa main, auxquelles M. Siret a oublié de puiser : je veux dire les catalogues des musées de province. On ne doit pas ignorer en Belgique que nos départements ont des musées, et l'on peut en conclure que ces musées ont des catalogues. Il n'en est pas un qui n'eût ajouté au *Dictionnaire.* Le Mans eût donné Boinard, Coulom et Moulinneuf. Alençon eût fourni Buat, Fresnais, d'Albert, Dermond, Coqueret, Mme de Verdelin. A Toulon se trouvaient Revelly, Laurent Fauchier, Éphrem Leconte, Henri d'Arles et Coste. Localités trop peu connues, dira-t-on. Qui oserait y soupçonner l'existence d'un musée ? Soit. Mais allons à Lyon, que M. Siret connaît bien, puisqu'il cite souvent et les peintures et le musée de cette ville. Le catalogue du Musée de Lyon contient une trentaine de noms absents du *Dictionnaire des peintres de toutes les écoles.* Je ne veux pas poursuivre la même recherche à travers les catalogues de Dijon, de Toulouse, de Tours, et d'autres villes moins importantes. Il me suffira de citer encore au hasard quelques *desiderata* regrettables (ils le sont tous) : Laurent Pêcheux, Wille fils, Pierre Lelu, Ozanne, Lepaon, Saint-Far, Gounod, Ravenet, Zirio, David de Marseille, Boichot, Melchior Wyrsch et les Bisontins... Je m'arrête, de peur d'allonger indéfiniment la liste. Et si

l'on me dit que ces *desiderata* n'atteignent que des artistes de deuxième et troisième ordre, je répondrai que ce sont précisément ceux-là dont je demande des nouvelles au *Dictionnaire*. Je n'irai pas l'interroger sur Michel-Ange et sur Raphaël.

Toutefois, soyons juste. Un Dictionnaire ne s'adresse pas seulement aux critiques, aux historiens, aux chercheurs. Il s'adresse à tout le monde. Les lacunes de noms secondaires que je signale ne compromettent pas la valeur de celui-ci aussi gravement que le feraient des erreurs de dates et de faits à propos de noms plus importants. Or, sur ces points, l'ouvrage de M. Siret me paraît bien près d'être irréprochable.

M. Siret a pris le très-sage parti d'écrire tous les prénoms en français. Il ne dit pas : Hans, Jan, Giovanni, Juan, il dit : Jean, soit qu'il s'agisse d'un Flamand, d'un Français, d'un Hollandais, d'un Italien ou d'un Espagnol : unité logique et nécessaire, sans laquelle l'histoire serait indéchiffrable. En effet, comme le dit très-bien M. Van Lérius dans la dernière édition du catalogue d'Anvers, « si la réforme des prénoms doit être admise, quant aux artistes célèbres des Pays-Bas, nous ne voyons pas pourquoi on n'en ferait pas l'application aux souverains de ces contrées et à tous les personnages historiques qui y ont vu le jour. » C'est le langage du bon sens.

De même, M. Siret, sans s'arrêter au mauvais exemple du catalogue du Louvre, inscrit Le Brun et Le Sueur à Le et non point à Sueur et à Brun. Autrement il faudrait avoir le courage de dire que les *Batailles d'Alexandre* font honneur au Brun et que la *Vie de saint Bruno* est l'œuvre capitale du Sueur. Laissez ces ridicules à l'abbé de Marolles :

...Audran qui suit du Brun les célèbres projets...

De telles licences sont tout au plus excusables chez un monomane qui s'est juré de mettre l'histoire des peintres en vers de mirliton. Hélas ! la poésie cruelle de l'abbé de Marolles n'inflige déjà que trop de tortures aux Saumaises de notre temps. Elle a grossi le *Dictionnaire* d'une foule d'inconnus. En relevant avec soin tous les noms cités par Marolles, M. Siret ne s'est peut-être pas assez mis en garde contre son orthographe de fantaisie. Plus d'un fait évidemment double emploi. Le frère Ambroise Feideau est le même que Ambroise Frédeau, religieux. Jérôme Franque, Roeland, Boursone, doivent être ramenés à leur véritable forme, Jérôme Franck, Roelandts, Borzone. Le *Dictionnaire* commet une erreur plus grave, et cette fois sans la collaboration de Marolles, lorsqu'il inscrit le Sodoma sous le nom de Razzi. La dernière édition du Vasari de Florence a démontré qu'on doit lire Bazzi. Enfin, Velasquez nous paraîtrait mieux écrit Velazquez.

Après le nom et le prénom viennent les dates. M. Siret les indique d'après les documents les plus certains, et les nombreuses rectifications du supplément montrent quelle conscience il a apportée à cette recherche. Je ne me permettrai à ce sujet qu'une observation, relative au décès de David Téniers. M. Siret repousse la date 1690, inscrite sur le registre mortuaire de la confrérie de Saint-Luc, d'Anvers, par la raison qu'il a existé d'autres David Téniers, fils du véritable, auxquels pourrait s'appliquer cette date. Mais, si le registre mentionne le payement de la dette mortuaire de 1690 comme celle de l'*ancien doyen* David Téniers, toute hésitation doit cesser. Ou prouvez que David II et David III ont été également doyens de la guilde, ou laissez au grand Téniers la date de décès indiquée par Descamps et confirmée par le registre, 25 avril 1690.

Quand les dates de naissance et de décès demeurent inconnues, le *Dictionnaire*

s'en tient à une date de floraison, ou bien il mentionne le siècle, ou bien il ne dit rien du tout. Au lieu de cette date de floraison toujours vague, ne vaudrait-il pas mieux mentionner tout simplement les dates connues de tels et tels tableaux du peintre? En l'absence de toute date personnelle au peintre, ne serait-il pas sage de rechercher les dates indirectes? Par exemple, pour les peintres verriers, l'âge du monument qui a gardé leurs œuvres; ou s'il s'agit de Pierre, peintre de l'Infant don Henri, la naissance et la mort de cet infant; ou, si l'on connaît un portrait, le temps où a vécu l'original de ce portrait? Dans le plus grand nombre des cas, la vue des œuvres suffirait à déterminer l'époque, aussi bien que la nationalité. Mais M. Siret, qui se défend du reproche de compilation, fait trop bon marché de sa propre initiative. Soit qu'il n'ait pas assez vu, soit qu'il se défie de lui-même, il accepte sans contrôle le texte des documents, toujours prêt à jurer *per verba magistri*. Le livre de M. de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, lui a fourni un grand nombre de noms d'artistes dont il laisse la nationalité douteuse, comme si ce n'était pas l'inscrire sur son chapeau que de se nommer Raoul *Parisyen*, Paul *d'Allemagne*, Jean de *Cambray*, Herman *de Coulogne*, Villequin *de Gascoigne*, Floris *du Quesnoy*, etc. ! Ma raison se refuse également à admettre qu'on lui signale un Philippe Ramirez, « peintre d'un talent supérieur, dessin correct, beaucoup de fraîcheur, » sans dire en même temps ni le siècle où il a vécu, ni les tableaux qu'il a peints; encore moins un Venceslas Peters, sur lequel le *Dictionnaire* s'exprime en ces termes : « École Allemande. Animaux. Détails inconnus. — Tableaux, Rome. — Exécution magnifique; coloris, vigueur, effet, composition. » Ainsi, il existe de ses tableaux, et l'on ne sait pas les classer parmi les œuvres du XVe ou du XIXe siècle? Vous les déclarez d'une exécution magnifique, et vous ne les avez pas vus? Voilà, j'en ai peur, de la compilation toute pure.

Les biographies sont, en général, bien faites. Elles disent beaucoup sous une forme nette et concise. Mais elles pèchent du même côté que les autres parties du *Dictionnaire*. L'absence de recherches spéciales sur les artistes de deuxième ordre y laisse la part trop grande à l'inconnu. Est-il possible, après le *Peintre graveur français* de M. de Baudicour, de confondre les deux Julien, Simon Julien et Julien de Parme? Ne trouvera-t-on nulle part le plus petit détail biographique sur Van Blarenberghe, sur Gagneraux? Une tâche non moins difficile, et non moins bien remplie, était l'indication des œuvres et surtout la caractéristique du talent de chaque artiste. Pour les premières, M. Siret s'en tient aux tableaux possédés par les musées ou par les églises, en un mot, par des établissements publics. Sauf deux exceptions en faveur de Rubens et de Raphaël, dont il énumère toutes les œuvres, M. Siret ne pénètre pas dans les galeries privées, si ce n'est pour donner les prix des ventes les plus célèbres, ce qui permet de tarifer, à diverses époques, le talent de l'artiste. Quant à le caractériser, on voit que M. Siret a apporté une attention particulière à cette partie de son travail, la plus délicate à coup sûr. Sans préférence personnelle, sans parti pris d'aucune sorte, il a su résumer les jugements de la critique moderne. C'est là, ou je me trompe fort, l'originalité du livre. Chaque époque a eu ses favoris, non-seulement dans le présent, mais aussi dans le passé. La nôtre est peut-être la seule à laquelle ait été donné un éclectisme assez large et assez sincère pour apprécier, selon une échelle commune, le degré de mérite des peintres de tous les temps. Le *Dictionnaire* reflète cet éclectisme. Quand on voudra savoir ce que nous pensions de tel ou tel artiste, il suffira d'ouvrir le livre de M. Siret. Le *Dictionnaire des peintres* sera pour l'avenir le compendium de la critique d'art du XIXe siècle.

Dans les tables, qui ajoutent plus de quatre-vingts pages au volume, l'auteur, renversant l'ordre général du *Dictionnaire*, a classé tous les artistes par ordre d'école et de temps. Il en résulte une étude comparative singulièrement intéressante, une sorte de statistique de la peinture depuis son origine, dont on peut dresser ainsi le tableau :

	Antiquité.	Xe, XIe et XIIe s.	XIIIe.	XIVe.	XVe.	XVIe.	XVIIe.	XVIIIe.	XIXe.	Date inconnue.	Total par école.
École gréco-romaine.	154	....	....	....	....	....	....	....	....	.. ..	154
École du moyen âge.........		29	....	....	....	....	....	....	....	....	29
École italienne..........................			41	127	326	976	1,038	562	162	47	3,339
— française......................			2	26	46	113	495	545	1,534	7	2,768
— hollandaise........................			..	4	30	192	1,095	530	554	82	2,487
— flamande........................			1	35	339	376	643	302	664	10	2,370
— allemande..........................			..	5	31	128	243	434	1,108	15	1,964
— espagnole........................			..	3	30	181	410	189	38	10	861
— anglaise..........................			..	...	...	5	45	107	286	5	448
— russe..............................			..	...	1	....	1	15	40	..	57
Peintres suédois.......................			.	...	...	....	2	7	10	1	20
— brésiliens.........................			..	...	...	....	....	1	6	..	7
— polonais...........................			..	..	. .	. .	...	...	6	..	6
École inconnue........................			..	5	74	9	106	12	7	31	247
Total par époque....	154	29	44	205	877	1,980	4,138	2,704	4,415	211	14,757

Tel serait donc, d'après le Dictionnaire de M. Siret, le total des peintres connus jusqu'à ce jour : 14,757; soit 15,000, si l'on y joint les *desiderata*. Quinze mille! A ce chiffre s'arrête la production pittoresque de l'humanité. Ne tenons compte que des 1,800 ans de l'ère chrétienne, écartons les peuples de l'Asie et de l'Afrique, demandons à l'Europe seule, c'est-à-dire au monde civilisé, quelle est, en matière de peintres, sa force productive annuelle. Le croira-t-on? L'Italie, la France, la Hollande, les Flandres, l'Allemagne, l'Espagne, l'Angleterre, la Russie, la Suède, la Pologne, toutes ces nations réunies n'arrivent à produire chaque année que HUIT peintres dont elles daignent garder le souvenir! Vanité des vanités! Qu'est-ce donc que la peinture? Et surtout qu'est-ce que l'histoire?

On peut tirer de ce tableau d'autres conséquences non moins curieuses. Et d'abord, un fait tout à l'honneur de notre temps. Le siècle le plus fécond en peintres est le siècle actuel, non-seulement parce qu'il est le plus connu, mais parce que, en effet, la production y a pris, en France et en Allemagne, un accroissement considérable. Par contre, l'Italie y est descendue au-dessous même de l'Angleterre, et l'Espagne au-dessous de la Russie. Dans cette échelle de production, le XVIIe siècle vient ensuite, puis le XVIIIe, celui de tous où les forces des différentes écoles paraissent le mieux équilibrées. Le XVIe n'arrive qu'après, à cause de l'inconnu.

Si l'on établit la comparaison, non plus entre les siècles, mais entre les écoles, le premier rang appartient sans conteste à l'école italienne. L'école française occupe le second. Mais c'est le siècle actuel qui donne à notre école cette supériorité numérique sur l'école hollandaise et l'école flamande, placées jusqu'alors avant elle. L'Allemagne, inférieure à l'Espagne pendant les XVIe et XVIIe siècles, prend le pas au siècle suivant et ne cesse de progresser. L'école anglaise accuse un progrès continu.

Au surplus, de tels résultats ne peuvent être qu'approximatifs. L'ignorance du passé laissera toujours à combler une lacune immense. On voit que la statistique précédente indique un certain nombre de peintres d'écoles ou de dates inconnues. A ne tenir compte que de ces chiffres, l'inconnu serait au connu dans la proportion de 1 à 30. Si l'on pour-

suit la proportion de siècle en siècle et d'école en école, il en résultera que la plus large part d'inconnu revient au xve siècle et à l'école hollandaise. Au contraire, l'école française a pu classer presque tous ses artistes. Et en effet, les recherches de l'érudition y sont plus avancées que partout ailleurs. Dans cette chasse aux découvertes, la Belgique occupe le deuxième rang. Conclusion pratique : c'est en Hollande et en Italie que l'histoire de la peinture a le plus à faire pour dégager l'inconnu; c'est sur le xve et le xviie siècles que doivent porter de préférence les efforts des historiens.

Je crois avoir montré tout ce qu'il y a à prendre, à apprendre et à reprendre dans le *Dictionnaire* de M. Siret, livre si difficile à faire, et, sauf quelques points sur lesquels j'ai trop insisté peut-être, si bien fait. Toutes les observations que je me suis permises se résument en une critique générale. Selon moi, ce livre vient trop tôt. M. Siret a beaucoup lu, mais il n'a pas assez vu. Après sa première édition, au lieu d'ouvrir à la hâte tous les livres nouvellement parus, il fallait partir, dire adieu aux livres et aux notes, et entreprendre à travers les musées de l'Europe un voyage de vérification. Rien de bon ne se fait aujourd'hui sans les voyages. Jadis, dans l'âge des compilations, un écrivain ne quittait pas son cabinet : on lui eût imposé une tâche impossible en lui demandant d'aller voir les objets qu'il prétendait décrire. Aujourd'hui, il faut voir, parce que l'on peut voir. C'est le bénéfice de notre époque de voyager vite, partout, à peu de frais. Il faut en profiter, sous peine de n'être pas de son temps.

La deuxième édition du *Dictionnaire des peintres* me paraît donc prématurée. Encore quelques années d'attente et M. Siret laissait s'épanouir l'esprit d'analyse qui nous pousse aux études monographiques. Le xixe siècle n'est pas un siècle de synthèse. Puisque M. Siret, en entreprenant une œuvre synthétique, remontait le courant de son siècle, mieux valait, à coup sûr, le remonter moins vite, afin de ne rien perdre des sources minuscules qui viennent incessamment le grossir. Le moment serait venu où chaque nation eût essayé le Dictionnaire des peintres de son école. La tâche de M. Siret aurait consisté alors à réunir les parties éparses pour en faire un tout. La division du travail était la préparation logique du grand ouvrage qu'il méditait.

Maintenant, le mouvement ne peut plus s'opérer qu'en sens inverse. Nous allons voir chaque école de peinture revendiquer dans le *Dictionnaire* la part qui lui appartient, la grossir de toutes les sources locales dédaignées ou méconnues, et refaire en détail, avec un succès évidemment supérieur, l'œuvre d'ensemble ébauchée par M. Siret. Le rôle des lexicographes de l'art est désormais tracé. Ils ont une route ouverte devant eux, un terrain où s'appuyer, un horizon à agrandir.

L'École française ne sera pas la dernière à s'engager dans cette voie. Déjà M. Bellier de La Chavignerie s'est donné la tâche de rechercher les *artistes français du* xviiie *siècle oubliés ou dédaignés* [1], et, grâce au Salon de la correspondance de Pahin de La Blancherie, il a pu dresser un Dictionnaire de deux cent vingt-cinq noms, la plupart nouveaux pour tous, même pour M. Siret : catalogue curieux au point de vue de la biographie et de la statistique, mais un peu trop en dehors de l'art. Ce Salon de la correspondance m'a tout l'air d'avoir été le salon des refusés de son temps, et l'homme qui l'organisa ressemble fort à certains faiseurs de nos jours que l'on entend dire à mots couverts : Périsse l'art, pourvu que le commerce marche! Parmi les œuvres exposées, on voit abonder les produits de la peinture à idées, genre fade, anecdo-

1. Les artistes français du xviiie siècle oubliés ou dédaignés, par Émile Bellier de La Chavignerie. Paris, Renouard, 1865.

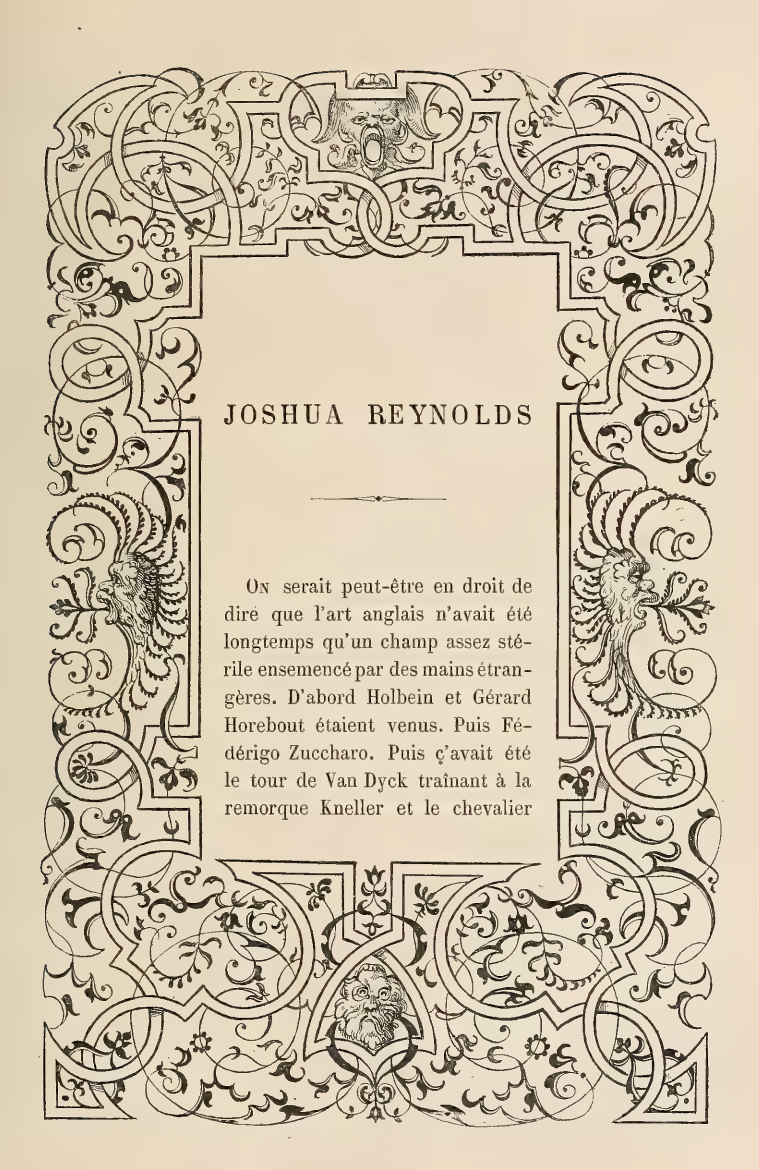
tique ou licencieux, genre servile qui suit la littérature pas à pas, éternel encombrement de l'art français; on y voit bon nombre de dessins à la gloire de tel souverain ou de tel grand seigneur, compliments faméliques, flatteries de courtisans sans emploi; — et les projets d'architectes *in partibus;* — et ces portraits de l'artiste prenant du tabac, de l'artiste montrant le portrait de sa femme, expansion naïve d'une vanité satisfaite. Somme toute, le fait est médiocre. M. Bellier de La Chavignerie me paraît s'en être exagéré l'importance, de même qu'il a grandi outre mesure le rôle de ce Pahin, rêveur ambitieux, essayant de se faire un piédestal d'une idée en germe. Mais, dans cette étude d'un cadre restreint, M. Bellier a déployé une conscience, une sagacité, une précision, je dirai presque un dévouement, qui le prédestinent à une tâche plus étendue et plus difficile. Si quelqu'un doit faire le Dictionnaire des artistes de l'école française, ce sera M. Bellier de La Chavignerie. Il prépare, nous le savons, un Dictionnaire biographique des membres de l'ancienne Académie de peinture et de l'Académie des beaux-arts, composé uniquement avec des documents d'une irrécusable authenticité. Œuvre importante et nécessaire, mais œuvre restrictive encore. Pourquoi s'en tenir aux seuls académiciens? Pourquoi dédaigner les *oubliés* et les *dédaignés?* Élargissez un cadre trop étroit, et sur la base que vous fournit M. Siret, édifiez enfin ce livre qui nous manque, qui s'écrit par lambeaux dans tous nos catalogues, ce dictionnaire de nos artistes qui sera le monument de la critique et de l'érudition modernes à la gloire de l'art français.

LÉON LAGRANGE.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.



JOSHUA REYNOLDS

On serait peut-être en droit de dire que l'art anglais n'avait été longtemps qu'un champ assez stérile ensemencé par des mains étrangères. D'abord Holbein et Gérard Horebout étaient venus. Puis Fédérigo Zuccharo. Puis ç'avait été le tour de Van Dyck traînant à la remorque Kneller et le chevalier

Lély. Gentileschi, Lyvins, Jansson van Ceulen avaient fait, à la cour de Charles Ier, des apparitions successives. Jacques Rousseau, le beau-frère de Swanevelt, était mort à Londres, ainsi qu'Abraham Hondius, le grand peintre d'animaux [1]. N'oublions ni Edward Dubois, un quasi Ruysdaël, ni Van Hoogstraeten, l'élève de Rembrandt, ni Stoop, le peintre de chevaux, qui illustra l'*Ésope* d'Ogilby. Tous trois passèrent par l'Angleterre ou y travaillèrent. Un peu plus tard ce sera Carle Van Loo, ce sera Loutherbourg, ce sera la *signora* Kauffmann ou Zuccarelli. Ce fut ainsi sur cette terre un défilé continuel d'artistes étrangers, une procession perpétuelle. D'artistes indigènes, nous n'en voyons guère. Si vraiment pourtant, il y eut Cooper et Oliver. Mais, après tout, ce ne furent que des miniaturistes. L'art se fait tout petit comme un enfant. On dirait qu'il a honte de se montrer, et, à force de se rapetisser ainsi, il disparaît presque.

Ni Michel-Ange ni le cavalier Lanfranc ne l'eussent sans doute entendu ainsi. Quant à moi, je trouve que les choses se passèrent très-bien de cette sorte. Pas de peinture du tout! Eh! qui ne voit combien cela vaut mieux que la froide afféterie d'un Mignard, que la vide banalité des compositions d'un Lebrun? Quelle quiétude déjà pour le cœur, quelle fraîcheur pour l'imagination que l'absence de cette peinture de collége apte à mettre en madrigaux toute l'histoire grecque! Ici, du moins, l'on prend son élan de belle grâce et l'on saute sur son Hogarth !

Lui aussi, malheureusement, Hogarth, ce bon ouvrier, ce bon moraliste, il eut à lutter contre ces préjugés scolaires qui, j'en ai peur, sont les chenilles des nations. Quand les instincts vrais d'un peuple sont en lutte avec sa pruderie, n'est-ce pas la pruderie qui l'emporte d'ordinaire? De jeunes lords parcouraient l'Italie en tous sens, non sans en revenir confits en tradition. On eût sans sourire exigé du bonhomme qu'il coulât son âpre satire dans un moule raphaëlesque. Avec Smollett et Richardson, avec Fielding, Goldsmith et Sterne, le roman écrit qui peut très-bien se dire à lui-même : « *anch'io son pittore*, « moi aussi je suis peintre de genre », avait soudain pris un magnifique essor. Mais ce fut tout. L'on n'eut pas, comme en Hollande, les romanciers de la palette. La place était trop bien gardée par les Argus. Une routine effroyable sévissait obstinément. L'*humorisme* avait plu dans le livre,

1. Pilkington ne consent à mettre au-dessus de lui dans ce genre que Rubens et que Snyders. Malheureusement pour ce peintre, dont les œuvres étaient déjà si rares, son chef d'œuvre (*Laie défendant ses marcassins*) a péri dans l'incendie du Musée de Rotterdam.

il déplut sur la toile. Pour faire pencher soit à droite, soit à gauche, la balance du succès et parfois même celle de la gloire, que faut-il? Un grain de sable? Non. Moins que cela encore, l'imbécillité de trente ou quarante Mécènes. Ce fut donc à qui n'achèterait pas des choses qu'on eût dû se disputer l'épée à la main, le pistolet à la ceinture. A ce compte, la faim s'en mêla bientôt, elle intervint au débat. Indigné des insolentes hésitations de ses contemporains, le virulent observateur, l'artiste courageux brisa ses pinceaux pour prendre la pointe et ne pas mourir de *starvation*.

Si nous tracions aux quatre coins d'un carré les grands noms d'Holbein et de Janet, de Velazquez et de Van Dyck, il ne serait que juste d'inscrire celui de Reynolds au centre. Reynolds, à de légères infidélités près et sauf d'assez rares incartades, *ne fut guère* qu'un peintre de portraits. Mais comme il tenait son pinceau d'une main ferme et inspirée, comme il ne négligea rien dans le genre adopté par lui pour conquérir la perfection, pour atteindre au sublime, marchant vaillamment et constamment vers un but que la foule méconnaissait, comme il cherchait à racheter par une disposition heureuse du sujet en même temps que par une exécution forte et magistrale le défaut d'invention inhérent à ce genre trop resserré et trop défini, comme il donna enfin dans une cage des coups d'aile dignes des hauteurs de l'art, nous aurons, je l'espère, bien peu d'efforts à faire pour maintenir comme il convient le nom d'un tel peintre au niveau même de ces hauteurs. « Il vous reste, disait-il à ses confrères les portraituristes, toute l'ombre et toute la lumière. » Notez bien qu'Archimède ne demandait, lui aussi, qu'un levier et un point d'appui.

Comme il travailla aussi quarante ans sans se relâcher, sans défaillir, sans déposer un seul jour le pinceau [1], comme il retraça l'image de tous les hommes supérieurs de son temps, — hommes d'État, écrivains, amiraux, hommes d'église, capitaines, — de toutes les femmes belles et spirituelles, — ou simplement galantes, purement savantes, — puis de tous les riches et les heureux du jour, — fourmilière dorée, tourbe pailletée, — c'est une recomposition historique réelle et complète qui s'opère à la clarté de son œuvre et jaillit toute faite sous l'éclair de son pinceau.

L'on avait alors à haute dose et du même coup l'extrême luxe et l'extrême misère enfantée par le luxe, et les plaques sombres étaient

1. *Who passed no day without a line.* Northcote, son élève, à qui j'emprunte cette phrase, cite par exception le jour des funérailles de Goldsmith.

même ce qui donnait aux *clairs* vifs prestige et ressort. La période à laquelle la carrière pittoresque de Reynolds se lie n'en fut pas moins, pour la grande culture intellectuelle anglaise, une époque de développement extrêmement brillante. Au théâtre, à la tribune, dans les lettres, il y eut renouveau en quelque sorte. C'était un réveil, une aurore, une reprise générale de la vie et de la circulation. Signe généreux entre tous! Indice qui fait rêver! Les femmes elles-mêmes remuaient les théories, chiffonnaient les idées. Au milieu de toute cette rénovation littéraire, théâtrale, politique même à de certains égards, éclairée par tout ce faste, assombrie par cette poignante misère, apparut Reynolds, palette en main, et tout aussitôt la rénovation de l'art se fit.

C'est ce qui paraît évident après comme avant une lecture attentive du livre posthume de R. Leslie, continué et complété par M. Tom Taylor dont le nom d'ailleurs fait autorité chez nos voisins[1]. Une autre évidence, c'est que la vie de Reynolds fut une des plus simples, des plus douces, des plus uniformes, des mieux remplies parmi les vies humaines, et c'est bien comme cela que je les aime, dût-on me trouver pauvre d'imagination. Je suis loin de partager certain goût dépravé qu'ont de certains esprits pour le drame en toutes choses, goût qui les conduit à vouloir leur héros malheureux pour le rendre intéressant. Tout au contraire, j'aime le bonheur. Je l'aime surtout pour cette élite vraiment sacrée qui allie à la noblesse du cœur la richesse du génie. Elle en a tant besoin de ce bonheur, et elle sait si bien en jouir!

Joshua Reynolds naquit, le 16 juillet 1723, à Plympton, dans le Devonshire. Son père se nommait Samuel Reynolds, et sa mère Théophila Potter. Il fut le septième de onze enfants dont plusieurs moururent en bas âge. Quand sa mère mourut à son tour, le pauvre petit Joshua n'avait que huit ans. Son père Samuel, aux soins duquel il fut laissé et qui tenait une école de grammaire, était un homme intègre, affectueux, d'une mûre et saine raison, d'une innocence cordiale, de toutes façons très-propre à déposer des semences d'honneur dans le cœur de jeunes enfants. Ajoutons encore qu'il était distrait comme pas un[2]. N'était-ce pas déjà la bonne étoile de Reynolds qui se déclarait? Elle lui souriait dans le regard même d'un tel père. Malheureusement de terribles catastrophes domestiques vinrent frapper ce galant homme, et jeter dans cet honnête intérieur une cruelle consternation. La petite Théophila, la plus jeune sœur de Joshua, tomba d'une fenêtre et se tua. Humphrey Reynolds,

1. *Life and times of sir Joshua Reynolds*. Lond. Murray. 2 volumes.
2. On prétend qu'Young, l'auteur des *Nuits*, le connut.

l'aîné, déjà lieutenant de marine, très-aimé de toute la jeune famille et très-attendu, se noya en revenant des Indes. Et puis, — voyez le contre-temps! — il fallait gronder sans cesse Joshua qui, sans crainte de gâter des murailles d'une propreté exquise, y crayonnait tout ce qui lui venait à l'esprit; la vieille histoire du marmot qui sera un jour peintre! Le marmot pour se consoler ne trouvait naturellement, lui, rien de mieux à faire que de feuilleter d'un doigt ravi les *Emblèmes* de Jacob Cats qu'ornaient les gravures de Van de Veen : sa grand'mère maternelle avait rapporté ce trésor de Hollande. Puis les années se succédèrent, et l'enfant, dont l'esprit s'était développé dans l'intervalle et qui était presque devenu un homme, lut le *Traité* de Jonathan Richardson sur la peinture. De là grande flamme, grand remue-ménage en cet esprit bien doué. Toute une perspective grandiose se déroula devant lui.

En ce temps-là, vivait à Londres un peintre de portraits nommé Hudson, fort employé et fort insipide. C'était une de ces médiocrités imperturbables qui n'ont jamais connu d'obstacles et semblent faites pour rouler indéfiniment dans l'ornière du succès. Criblé de commandes et d'instances, comblé de crédit et d'insignifiance, mis sur les dents par la clientèle, outre cela, — s'il vous plaît, — le propre gendre de Richardson, Hudson portait légèrement et avec dignité le faix de tant de travaux, l'accumulation de tant d'honneurs. Comme tous les hommes placés par delà la sphère des compétitions, par delà l'atmosphère des luttes, il croyait en plus se devoir à lui-même d'être modeste par bienséance. C'était un personnage, en un mot, que le peintre de portraits Hudson. N'entrait pas qui voulait, — on se l'imagine facilement, — dans l'atelier d'un tel maître. Les piètres sollicitations d'un jeune enthousiaste de province devaient surtout être de bien peu de poids ici. Qui l'eût jamais cru, pourtant? Par l'intermédiaire zélé d'amis puissants, cette barrière céda. Joshua Reynolds eut cette chance extraordinaire d'être admis chez cet homme. Bénédiction de la dix-huitième année! Le lecteur me permettra de refouler tout sentiment narquois jusqu'en ses moindres nuances, pour bien jouir avec lui des transports du pauvre jeune Devonshirois franchissant ce seuil emparadisé sous l'œil distrait du peintre en vogue.

Tant de révérence est vite fanée. Quand, six ans plus tard (ce fut lors de la mort de son père), il quitta l'atelier d'Hudson, le jeune homme intelligent dut sourire au souvenir de ces enfantines impressions. Une telle importance, une telle notoriété ne reposaient, — il le savait à cette heure, — que sur le fracas complaisant, que sur la niaise complicité d'un goût public peu sûr de lui-même, base fragile s'il en fut.

Le gendre de Jonathan Richardson, tout considéré pourtant, n'était pas un méchant homme[1]. Reynolds, de son côté, n'avait rien de cette présomptueuse ingratitude faite sans doute pour de moindres cœurs que le sien. Dès lors et pour tout le temps de leur vie, le maître et l'élève continuèrent de vivre en termes convenables, et leurs procédés réciproques demeurèrent bons jusqu'à la fin. Ce fut louable, à coup sûr. Mais le fier génie de l'un pouvait-il s'accommoder du système bâtard, de la pratique inféconde de l'autre, ou bien se rompre aux mêmes pauvres facilités?

A la mort de Samuel Reynolds, toute la famille quitta la résidence de Plympton. Le comté de Devon revit Joshua qui même dut y passer trois années de sa vie. Ce fut alors que le jeune artiste, sans pourtant discontinuer de peindre, recueillit près de lui deux de ses sœurs non mariées et qu'il alla se fixer à Plymouth. Mais admirez les coups du sort, et jugez de la malice de ses épigrammes. N'advint-il pas qu'un petit centre provincial voisin, bien éloigné de cette éblouissante capitale où trônait le banal Hudson, Exeter possédait en ses murs William Gandy, un vrai peintre de race! Il vivait là, loin des manies hâtives du jour et des modes futiles du siècle, en pleine force naturelle, comme plus tard Gainsborough à Bath. William Gandy était le fils d'un élève direct de Van Dyck. Le père lui-même avait fait preuve d'un réel talent, et ce Gandy II, qui le surpassa, fut de son propre fonds un si digne artiste, qu'il ne dut que peu à l'étude de Van Dyck et à sa tradition. Il s'était en quelque sorte composé une manière à lui dans laquelle de beaux empâtements, riches et crémeux, jouaient le principal rôle. Un jet ample et sûr, beaucoup de franchise dans le dessin, une certaine solennité dans l'effet, une touche abondante et onctueuse, cela frappait tout d'abord le spectateur et le retenait longtemps. Un de ses tableaux tomba sous les yeux de Reynolds qui, tout ce jour-là, demeura dans un nuage; il croyait rêver, lui, l'aiglon et le phénix, à qui l'on n'avait montré jusqu'alors que du barbouillage officiel. Cette luxuriante façon de comprendre l'art lui plut à l'infini; il en emporta une impression durable, après en avoir reçu une secousse salutaire. Et l'on a remarqué plus tard qu'à travers les transformations de sa manière généreuse, dans ses tentatives incessamment renouvelées, au milieu de ses luttes ardentes pour conquérir un *mieux* qu'il plaçait toujours de plus en plus

1. Il avait hérité de son beau-père une superbe collection de dessins de maîtres qui, à son décès, fut vendue à l'encan. Elle passa lors en grande partie dans les cartons de Reynolds.

outre, il avait retenu quelque chose de la façon de faire du deuxième Gandy.

En résumé, Gandy n'était qu'une aventure, mais cette aventure menait à tout : les choses qui tiennent l'imagination en éveil ont ce rare privilége. Ne pouvait-il se trouver d'autres cas à découvrir, d'autres voiles à soulever? Qui prouvait que Rome, Parme et Venise eussent à jalouser les petits bonheurs d'Exeter (du comté de Devon)? Justifiée ou non par les faits, cette induction prévalut. Le jeune homme put bientôt donner carrière à son esprit d'investigation et fut mis en mesure d'assouvir sa légitime passion pour les découvertes. Chargé à vingt-quatre ans d'une mission diplomatique *en Alger* et au Maroc, le commodore Keppel eut occasion de voir Reynolds à Plymouth et lui fit la gracieuseté de lui offrir à bord du *Centurion* une place qui fut acceptée. *Tout chemin mène à Rome,* dit le proverbe français. Le 11 mai 1749, Joshua débarquait à Lisbonne, probablement sur la foi de ce proverbe. Il y séjourna huit jours. Mais on n'est pas huguenot pour rien. « J'y fus témoin, — écrivit-il à son ami, lord Edgcumbe, — de deux des plus splendides fêtes qui se puissent voir en toute une année, une *toromaquia* et la procession du *Corpus Christi.* » Voilà, ce me semble, une peu édifiante confusion de deux choses assez différentes par l'idée qu'on y attache. Trois siècles et demi plus tôt, cela eût bien scandalisé Van Eyck que Lisbonne avait aussi l'honneur de recevoir en ses murs.

Tout le monde sait que Delacroix fit à M. de Mornay l'honneur de l'accompagner lors de son ambassade au Maroc. Joshua, lui, ne suivit pas à Tétuan le commodore Keppel, et vraiment je le regrette. Ils durent se séparer à Gibraltar, d'où il lui fallut ensuite gagner Minorque. Déjà, il comptait en repartir et bientôt pouvoir aller débarquer à Livourne, afin d'y prendre immédiatement le chemin de Rome. Survint un accident sérieux et fort inopiné. Un cheval qu'il montait roula avec son cavalier dans une sorte de précipice. Le cheval devint ce qu'il put : nous n'avons pas à faire sa biographie. Quant au cavalier, il se releva la tête en sang et retint de cette culbute périlleuse une cicatrice indélébile à la lèvre supérieure. De là, la nécessité d'un traitement suivi, et de là, par conséquent, des délais qui sans doute ne furent pas tous perdus pour l'art. Mais le vrai peintre de ces contrées n'était pas encore né.

Se tromperait-on beaucoup en affirmant qu'il n'y eut dans la vie de Reynolds que deux grands événements, le voyage en Italie, le voyage en Hollande? Ne serait-ce pas, au contraire, reléguer à leur place, faire fuir à leur plan les choses sans gravité? Comme il ne se maria pas, comme il n'eut pas d'enfants, je me trouve presque autorisé à juger ainsi des choses

et j'hésiterai moins encore à maintenir la justesse de mon appréciation.

Une fois à Rome, il y prolongea son séjour deux ans pleins. Bien que je regrette d'avoir à user ici d'un mot fort laid, — et dont l'actualité n'est guère contestable, — ma qualité d'historiographe m'oblige à confesser que Raphaël, le milicien d'en haut, ne « l'empoigna » pas tout d'abord. Il y fallut bien quelques façons. Il devint indispensable que le jeune homme se laissât faire, et ce fut même ce qui sauva tout dans un péril si imprévu. Pour les perfections du divin Sanzio, le fils de Théophila Potter n'eut jamais, je le parierais, qu'un amour de tête. Ce qui déjà m'induit en suspicion, c'est qu'il en parle trop bien dans ses *Discours* écrits. Je le vois trop aux petits soins, trop galant, trop cérémonieux pour sa déité : il a l'air d'un *embaumeur* [1]. A quoi bon tant de génuflexions, de protestations, de déductions et de preuves? Un mot sans plus suffisait, accentué de la bonne façon.

Plus honnêtement se comporta le nouveau débarqué à la *Capella Sistina*. La puissance du Buonarotti l'avait maîtrisé sans doute. Ce cauchemar démesuré du dernier jour qui traduit par l'infini de la terreur l'infini de la souffrance, tout cela s'empara de lui, le grandit à ses propres yeux [2], le bouleversa glorieusement. De toute une journée il ne put se résoudre à quitter ce spectacle. Il était là comme l'atome pensant de Pascal, à demi écrasé sous cette horrible avalanche de corps humains, perdu dans le tourbillon des insondables colères.

Comme il s'était empressé de faire sa paix avec Raphaël, il n'est pas à supposer que ce dernier lui eût gardé rancune. Toujours est-il que l'élève de Pérugin ne lui porta point bonheur. Ce fut pendant qu'il faisait, dans les chambres sans feu du Vatican des études d'après les fameuses fresques, qu'il éprouva les premières atteintes de cette surdité dont toute sa vie il se ressentit [3].

Une note trouvée dans les carnets de sir Joshua nous renseigne sur les divers maîtres dont il copia les tableaux pendant ce séjour de deux années. Nous y voyons : « Rubens, vieillard lisant; portrait de Philippe II, par Titien; portrait de Rembrandt, par lui-même; S. Michel du Guide; l'Aurore, par le Guide. » Ce n'est pas la signification qui manque à ces choix. Ils indiquent des tendances assez prononcées, bien qu'en général à cette époque il vacille un peu dans la détermination des modèles à

1. Auguste Barbier, *Satires*.

2. *Walking up and down with great self-importance.*. Lettre de Reynolds.

3. Tout le monde sait que, pour entendre, il se servait d'un cornet acoustique, *ear-trumpet*.

adopter, de même que plus tard il tâtonnera indéfiniment dans la pratique. Tout d'abord il semble un peu trop sous le joug des peintres de l'ordre du Baroche et du Guerchin, dont nous n'entendons certes pas pour cela contester le réel mérite.

A Florence, ne lui arrive-t-il pas de louer vivement les fresques de Bernard Pocetti[1], tandis que celles d'André del Sarto sont à peine mentionnées? Celles de Masaccio, à la chapelle des *Brancacci*, le frappèrent beaucoup par leur vigoureux caractère, chose bonne à noter. « La nature, dit-il, les a marquées de son sceau puissant. » Mais des œuvres de fra Angelico au couvent de Saint-Marc, il n'en est pas question. Sur le *Paradis* d'Orcagna, par exemple encore, même profond silence.

Pour se rendre compte d'un tel mutisme, il est nécessaire de bien comprendre aussi que tout d'un seul coup Reynolds ne pouvait se dégager des façons de voir de son temps, sans même qu'on lui en laissât le loisir et l'aisance. Outre que les choses ne se passent ordinairement pas ainsi, le caractère de notre Anglais s'opposait, dans une certaine mesure, aux ruptures violentes : dans la vie privée ce fut toujours un sage et un médiateur. Pour peu qu'on veuille donc bien faire ici la part des premières hésitations naturelles à un jeune homme, ce que je laisse voir ici du travail intérieur de son cerveau à cette époque vraiment critique de sa vie suffit à démontrer amplement que ce n'est ni au premier venu ni à une intelligence de pacotille que nous avons à faire, mais à un esprit *sui generis*, très-distingué, très-indépendant, très-prompt à s'ouvrir, doué d'une rare pénétration jointe à une grande étendue. Ainsi, par exemple, il trouve l'Albane *dur* d'exécution et ne se gêne guère pour le dire. Il apprécie admirablement, en homme déjà mûr, un admirable paysage du Poussin. « Il est, ajoute-t-il, dans sa meilleure manière. » *Il Pussino* en avait donc une *pire?* Et ce fut donc un maître inégal que le peintre des Andelys?

A Bologne, toute la technique de l'école savante fut démontée pièce à pièce. Il est fâcheux qu'en France nous ne connaissions pas mieux Louis Carrache et ne puissions, par conséquent, l'apprécier à sa juste valeur. Reynolds dut alors l'étudier de près et avec bien de l'attention, car il fit toute sa vie éclater une haute estime pour ce praticien, — praticien consommé, faudrait-il peut-être dire. Et même, nous acquittons-nous par de tels mots? Notre Devonshirois (il avait alors vingt-six ans) n'hésite, lui, ni ne marchande. Pour lui *Ludovico* est tout simplement « en peinture

1. Callot grava d'après ce peintre la suite si jolie et si connue des *Sept péchés capitaux*.

du même ordre qu'en sculpture le *Laocoon.* » Comme cela rappelle madame de Sévigné confondant les deux moutures et jetant bravement au même sac Nicole et Pascal!

Les notes de notre voyageur relatives aux produits de l'art bolonais sont particulièrement soporifiques. Aussi ne fut-ce pas sans plaisir que j'y trouvai l'appréciation d'un petit tableau qui se voyait alors à la *Casa Corti.* C'est le tableautin de Guido Cagnacci (*Tarquin et Lucrèce*) qu'il n'y a pas deux ans livraient aux enchères les héritiers de la galerie Pourtalès. « Jolie peinture, dit Reynolds; la chair et les draperies forment une belle masse; la tête de Tarquin, admirablement peinte; la femme, sans expression. » *Habent sua fata*, peut-on dire de toutes les productions comme de celles de la plume. La *Vierge de Foligno* n'avait obtenu de Reynolds à son passage qu'une toute sèche mention. Quant aux grandes fresques de Francia, dont il serait naturel ici d'attendre la description et l'éloge, rien n'en vient même révéler l'existence. Pas un traître mot. Même silence là-dessus que pour Jean de Fiesole et le couvent de Saint-Marc.

Pour rétablir un peu l'équilibre, pour ne pas causer de méprises exagérées, confrontons Reynolds avec lui-même et servons-nous des lignes tracées par sa propre main. Voici ce qu'il écrivait en d'autres temps : « Les vieux artistes que nous nommons gothiques sont dignes « d'une étude attentive à bien meilleur titre que beaucoup d'artistes des « bas temps. En d'autres termes, les peintres prédécesseurs de Raphaël « valent certainement mieux que ceux qui vinrent à la queue de Carle « Maratte. La raison en est que les uns n'avaient rien autre chose en « vue que la vérité; tandis que les autres n'essayèrent même pas de voir « par eux-mêmes, mais reçurent sans examen ce qui, déformé par tant « de mains, adultéré par la fable, était dégénéré en *maniérisme* et n'avait « rien retenu absolument de l'ingénuité native, comme les vins qu'on « tripote se dépouillent de leur *bouquet.* »

C'est bien dit, et cela sent son gourmet. Reynolds l'était, en effet. L'énorme Johnson, taillé en futaille [1] et qui n'aimait que le thé et le cidre, mettait une certaine âpreté à lui reprocher un goût pour le vin qui jamais d'ailleurs ne franchit les bornes du savoir vivre et de la raison. Ce goût prouvait tout simplement que sir Joshua était bien organisé, sociable, qu'il aimait la gaieté douce.

1. Gibbon, qui était homme d'esprit et de mœurs élégantes, l'avait surnommé *Ursa major.* L'auteur de *Rasselas* avait une telle passion pour le thé, que dans une soirée il en engloutit jusqu'à vingt-cinq tasses.



Enfin il reboucla sa valise, quitta Bologne, dit gravement adieu aux canons de la Peinture. A Parme, ce fut une délectation. A Venise, une pluie de rayons et de magnificences. Si Rome l'avait rendu sourd, en revanche il s'en fallut de bien peu que Venise ne l'aveuglât par ses splendeurs.

A Parme, *la Sainte famille au saint Jérôme* du Corrége lui parut la plus belle peinture qu'il eût encore vue. A Venise, il parcourut les églises et les couvents pleins de Titiens, de Véronèses et de Tintorets, demandant à cette étoile de la mer le secret de ses scintillements, à cette reine des lagunes le mot de sa royauté pittoresque. Il mentionne surtout avec enthousiasme un grand *Crucifiement* de Pietro della Vecchia : « admirable « peinture, dit-il; il y a là dedans des têtes égales en beauté à celles de « n'importe quel maître. » Comme précisément nous avons au Louvre un superbe échantillon de ce peintre, on est heureux du témoignage de Reynolds et de l'effet produit sur lui par ces tableaux.

Notre jeune artiste n'avait en tout séjourné qu'un mois à Venise, où il dut déployer une activité incroyable. Ce mois expiré, il en repartit et du même coup prit congé de l'Italie. Après avoir traversé la France et s'être reposé un autre mois à Paris, il posa enfin de nouveau le pied sur la terre anglaise, et ce fut le 16 octobre 1752 qu'il revit Londres, plus de trois ans après l'époque de son départ.

Reynolds avait ramené d'Italie avec lui Giuseppe Marchi qui fut son premier élève. Il s'installa dès lors à Londres dans le quartier que la mode assignait aux artistes, et sa plus jeune sœur, Françoise, prit en main le gouvernement de la maison. Celle-ci était une personne d'un caractère bizarre, ingénieux à se tourmenter, pointilleux et brouillon. Elle se créait le plus souvent des difficultés comme à plaisir, au lieu de sortir d'embarras par la voie la plus simple[1]. Joshua Reynolds, au contraire, était la placidité même; les petits incidents ne l'agitaient jamais. Cette opposition d'humeur ne les rendait que bien peu propres à vivre longtemps ensemble. Aussi l'association du frère et de la sœur dut-elle se rompre à un certain moment.

A son retour à Londres, il trouva que le bruit de son mérite l'avait précédé dans une certaine mesure. A Rome, il avait fait la connaissance de quelques hauts seigneurs touristes, intelligents, jeunes, et que leur jeune âge rendait de bon sens et bons compagnons. Naturellement, de retour *at home*, ils avaient prôné la nouvelle merveille. Les commandes

1. Françoise Reynolds était peintre en miniature. Son frère disait de ses ouvrages qu'ils faisaient rire les autres et le faisaient pleurer.

ne furent pas longues à venir. Elles abondèrent même bientôt. L'élève d'Hudson se trouva incontinent soulevé et porté par je ne sais quel flot bruyant de considération flatteuse.

Il arriva mieux encore. Il arriva que peu à peu un groupe d'hommes choisis se constitua, éminents à divers titres, les premiers dans diverses voies, la fleur de l'Angleterre, l'honneur de l'esprit humain. C'était Johnson, Goldsmith, Barnard, Burke, Percy, Beauclerk, Garrick, Gibbon, etc. A cette gerbe il fallait un lien qui fut Joshua Reynolds.

En 1760, Reynolds s'installa dans la maison qu'il occupa jusqu'à la fin de sa vie et dans laquelle il mourut. C'était le n° 47 de Leicester square, dans la partie ouest de la place. L'établissement fut complété par un atelier, une galerie, différentes salles pour ses élèves et copistes. Son atelier était de forme octogone, Northcote nous l'apprend; il travaillait dans la partie la plus éclairée et jamais ne s'asseyait en peignant. Il avait alors élevé ses prix pour les têtes, bustes, portraits en pied, à vingt-cinq, cinquante et cent guinées, et se faisait un revenu de 6,000 livres sterling.

Ordinairement, si les parvenus aiment à parader, c'est en proportion de leur peu de génie. Reynolds, qui avait du génie, fit exception sur ce point. Le même Northcote nous parle encore d'un certain char aux roues dorées et décorées de sculptures feuillagées. Sur les panneaux, Catton avait peint les quatre Saisons en figures allégoriques, et les gens de la livrée étaient galonnés d'argent. Mais comme la richesse ne confère pas le don d'ubiquité, comme d'un autre côté l'atelier réclamait la présence du maître, la sœur Francès, appelée à trôner dans cette machine compromettante, y pensa mourir de confusion.

Dans l'automne de 1768, nous retrouvons pourtant cette même Francès à Paris. Un petit voyage d'agrément fut même comploté par son frère qui l'y alla rejoindre et qui eut la bonne idée de se donner pour compagnon de route Richard Burke, le fantasque frère d'Edmond. Cela fut très-gai. L'essieu cassa deux fois, grâce peut-être à l'audace étourdie du jeune Burke. A Chantilly, l'on visita en détail le palais des Condés. Sir Joshua y note au passage un portrait de l'*abbé Dubois* par Michel-Ange Corneille, mais il ne mentionne pas le tableau du même peintre avec la célèbre devise : *Quantum pœnituit!* Ce tableau représentait la muse Clio arrachant *quelques* feuillets de la vie de ce Louis de Bourbon qui dix ans durant trahit la France et que les petits enfants de nos écoles nomment encore le grand Condé! Une fois à Paris, l'on visita les hôtels renommés, les collections en vogue. Les échoppes elles-mêmes des marchands ne furent pas mises en oubli. Ainsi, chez Ménageot (*of the* rue Saint-Martin)

la quittance d'un Poussin se monte à 123 livres. Au Luxembourg, c'est un tableau de Trémolière (*Minerve instruisant une jeune fille*) qui attire l'attention de sir Joshua. Et puis un jour l'envie lui prend d'aller voir la manufacture de Sèvres, un autre jour les compositions de Sébastien Bourdon à l'hôtel Bretonvilliers. Il renoue aussi connaissance avec le peintre Doyen. Jeunes, il leur était arrivé de se connaître et de se pratiquer à Rome, et même ils y avaient échangé, — devant la statue de Marc-Aurèle, — un serment solennel d'amitié.

Par exemple, ce qu'il vit au Louvre le navra et l'indigna. La pluie filtrait par les plafonds; les volets ne fermaient pas; les portes n'avaient non plus ni serrures ni verrous. Les Raphaëls, les Corréges, les Rubens, empilés dans un désordre périlleux, laissaient pressentir le moment d'une ruine complète, imminente, définitive.

D'autre part, les tableaux de la galerie d'Orléans, tombés dans les mains des restaurateurs, avaient été revernis. Un certain nombre d'entre eux, peints sur panneaux, avaient été rapportés sur toile. Ils avaient craqué, et nous savons, par le témoignage de Walpole[1], qu'on en avait tout simplement rebouché les fentes avec de la couleur.

En 1781, ce fut au tour de la Hollande de fournir de précieuses observations à cet esprit toujours accessible aux impressions nouvelles, toujours à la recherche des jouissances élevées, toujours inquiet du beau. Il ne revint en Angleterre que le 16 septembre, après en être parti le 24 juillet. M. Metcalfe, un de ses amis, l'accompagnait dans cette exploration où Bruges, Gand, Bruxelles, Malines, Anvers, furent successivement passés en revue, ainsi que Rotterdam, la Haye, Leyde, Harlem et Amsterdam. La Hollande regorgeait alors, on le sait, de collections d'une richesse incalculable. Inutile de dire que la plupart d'entre elles s'ouvrirent pour les deux amis. Citons, autant pour remettre en goût le lecteur que pour nous trouver en règle vis-à-vis de nous-même, les collections Slingelandt, Fagel, de Bruyn, Hope, Lorquet, Ten Kate, Goll, Smith, Ploos van Amstel, celle aussi du prince de Ligne. Bien entendu, la galerie du prince d'Orange, à la Haye, ne fut pas mise en oubli. A Anvers, Reynolds semble s'être épris d'un goût particulier pour le *Saint Sébastien* de van Dyck et pour le portrait d'*Hélène Forman* par Rubens. Franz Hals le frappa beaucoup, à l'hôtel de ville de Harlem, par trois ou quat vigoureuses peintures. A Amsterdam, c'est le grand *Banquet* de Barthélemy van der Helst qui lui paraît le tableau le plus digne de ses suffrages, et (chose triste à dire!) il le préfère à la *Ronde de nuit* de Rembrandt.

1. *Correspondance.* Lettre écrite de Paris au comte de Strafford.

Il est vrai qu'alors le chef-d'œuvre était encore caché par le masque ignoble dont on a depuis débarrassé sa face.

Des tableaux qu'il vit dans ce voyage, sir Joshua nous a conservé la liste. Un fait frappe l'esprit en la parcourant. C'est que trois des plus grands peintres hollandais, — après Rembrandt, — Pierre de Hooghe, Cuyp et Maës, étaient alors bien peu connus ou bien mal appréciés dans leur propre pays. Reynolds n'énumère-t-il pas les principaux peintres de la Hollande sans même nommer ces trois maîtres ? Dans ses notes sur les collections qu'il visita, de chacun des deux premiers une seule peinture est mentionnée, tandis qu'il ne cite même aucun tableau du dernier des trois. Dans ces notes, en revanche, il est fort question de van der Werf, en l'honneur de qui bien peu de critiques modernes consentiraient à user leur encre. Il est vrai pourtant que tout ce qu'il dit de ce peintre médiocrement intéressant est moins dans la voie de l'éloge que dans celle de la censure, et que par là il peut avoir aidé à réduire cette réputation, alors ridiculement outrée, à ses présentes proportions.

Lorsqu'il fit ce voyage, Reynolds avait cinquante-huit ans. Président depuis maintes années de l'Académie royale, qu'il avait en quelque sorte instituée, il était alors, comme peintre, au comble de la renommée et des honneurs. L'Académie, il faut bien le dire, avait toujours été un peu son *dada*, — quelque chose comme le cheval de bois du chevalier de la Manche. Lui qui, — Reynolds, — pour peindre, s'enfermait avec un soin jaloux, qui avait des secrets, qui ne montrait à ses élèves rien ou presque rien de sa pratique, il aimait beaucoup par contre à enfourcher les nuages, à professer oralement. Y trouvait-il son compte? Je ne sais. Malheureusement, l'école anglaise n'y trouva guère le sien. James Barry avec son extravagance idéale, Benjamin West avec sa médiocrité ratissée, sortirent de là, et ce fut, ma foi, tout. Ceux qui eurent vraiment de la séve et du talent ne levèrent pas sous cette cloche. Une vocation forte les faisait surgir en leur lieu. L'Écosse ou la province les envoyait tout formés. Gainsborough, Romney, Opie, Morland (c'est à dessein que je cite ces quatre-là), sont certes bien de ceux qui ont donné à l'Angleterre le droit de s'enorgueillir d'eux. Ils eurent de la solidité et une certaine fougue. Mais la spontanéité d'allure de leur pinceau elle-même révèle leur peu de souci des leçons, leur désintéressement des prétendues règles. Ce ne fut que dans l'isolement qu'ils trouvèrent de l'*altitude* et de l'air.

Gainsborough, que M. Bürger a très-justement nommé le plus franc peintre de l'école anglaise, ne vint à Londres que tard. Pour ce qui, de près ou de loin, risquait de ressembler à une académie, personne ne fut

jamais plus en fonds d'indifférence. Aussi se laissa-t-il faire, défaire, refaire académicien avec un quiétisme parfait, une sérénité inimaginablement bouffonne; et cette bonhomie, à peine malicieuse, lui était si naturelle, qu'on n'avait même pas la ressource de s'en fâcher. Tout ce formalisme disciplinaire et réglementaire n'avait pu capter son attention qui n'allait qu'à la peinture. On sait ce que Rembrandt nommait ses *antiques :* c'étaient de splendides étoffes persanes, de belles soies de Chine ou de Turquie, — ce qui dénote qu'en fait d'antiques chacun en a le choix et les prend où il veut. Sa plus grande joie, à lui Gainsborough, alors qu'il se promenait, c'était d'abattre, c'était de rapporter pour l'étude de grosses branches d'arbre dont toutes ses chambres étaient pleines et qui égratignaient cruellement ses plafonds. Tel il était. A Westminster Hall, au procès de Warren Hastings (dont, avec tout le Londres intelligent, il suivait ardemment les péripéties), il avait le dos tourné à une fenêtre ouverte, et dans la salle il faisait très-chaud. Cela fut pour l'art une calamité. L'illustre artiste se mit au lit, et pour ne plus se relever, hélas! Mais, avant de mourir, il fit prier sir Joshua de lui accorder quelques instants d'entretien, et ils eurent ensemble une de ces causeries élevées dignes de l'un et de l'autre. Quelque chose d'éminemment touchant dut se passer là; car, la mort, Gainsborough l'acceptait bien elle-même et pour elle-même. Mais ne pas travailler dix ans, quinze ans, vingt ans de plus, se séparer d'une œuvre si précipitamment interrompue, laisser sa renommée à l'abandon, privée désormais du secours de ses mains vaillantes, c'était là pour lui le désespoir sans nom; et ce fut ainsi qu'il mourut, sans pouvoir vaincre une telle douleur, dans l'impossibilité d'admettre une réalité si triste.

Romney a laissé des témoignages non équivoques de sa science consommée dans la production des grands effets de l'art. L'exposition seule de Manchester eût suffi pour dissiper sur ce point les doutes les plus opiniâtres. De même que Reynolds, ce fut surtout un peintre de portraits. En arrivant d'Écosse, il divisa les suffrages, ce qui n'était alors vraiment pas facile. Bref, ce fut pour l'élève d'Hudson un vrai rival, un rival de bon aloi. Celui-ci n'était d'ailleurs pas homme à le dédaigner; il s'abstint de commettre une pareille faute. Reynolds avait une certaine façon noble de porter sa fierté : il savait fort bien qu'en aucune manière on ne mérite le dédain quand, dans de telles conditions, l'on en arrive à balancer une renommée telle que la sienne.

Opie et Morland furent deux célébrités précoces, deux *enfants de génie,* eût peut-être dit Chateaubriand. Chose rare à enregistrer ! le premier de ces deux débuta aux éclats de la fanfare. Il fut assez bien

inspiré pour venir à Londres en même temps que Peter Pindar, un poëte d'occasion qui s'improvisa son héraut. Sir Joshua céda de bonne grâce aux impressions du moment. Peut-être aussi fut-il sincèrement sous le charme. En tout cas, son verdict fut un éloge qui même se formula en termes peu mesurés, car il ne fit pas difficulté d'avouer que, — sauf en ce qui concernait le sentiment de la beauté dont le nouveau venu se trouvait être mieux doué, — Opie, *the Cornish boy,* lui apparaissait comme un autre Caravage.

Quant à George Morland, le grand peintre des cochons, des repaires de contrebandiers, des extérieurs d'hôtellerie et des vergers de ferme, ce fut en 1773 qu'il exposa pour la première fois. Malheureusement, le jeune prodige fut tout d'abord exploité par son propre père, sorte de charlatan cupide qui s'en était fait le cornac. Si le réalisme n'avait pas, — comme la matière, — existé de toute éternité, Morland eût fort bien pu l'inventer, je m'imagine. C'était une palette nourrie et, — bien que ses teintes fussent un peu opaques, — un pinceau harmonieux à force de simplicité. Il a peint la vie rurale un peu trop à nu, trop à cru, dans son abandon et sa négligence, et l'on eût apprivoisé difficilement à ses chemins de charrettes la marquise de Rambouillet. Mais il se dégage de ses cahutes de bois moussu, de ses abreuvoirs enflés par les orages, de ses arbres et de ses terrains, de fécondes émanations, je ne sais quelle bonne odeur tellurique. Dans ses moindres œuvres, un parti pris résolu donne à l'ensemble une vie large, un accord étonnant.

Les élèves directs de Joshua Reynolds sont restés ensevelis dans une ombre modeste, et les cent bouches de la Renommée n'eurent pas à leur reprocher de les avoir fatiguées beaucoup. Quand j'aurai cité Marchi, Ch. Gill, Barron, Berridge, Huddefford, Doughty, W. Parry, Powell, Score, Clarke, Beech, j'aurai, je pense, épuisé la liste, sans que le lecteur en soit guère plus avancé. Le seul à peu près dont le nom ait survécu, Northcote, naquit dans la même province que sir Joshua. Sec, brun, d'une maigreur extrême, d'une complexion pour ainsi dire judaïque, il n'avait dans la physionomie rien de bien particulièrement engageant. Pour comble de guignon, la pauvreté l'avait de bonne heure pris en ses serres. Mais Londres attirait le pauvre enfant, et Reynolds le fascinait. Un jour il n'y tint plus. Il partit, se retournant tendrement de loin pour voir une fois encore les masures sacrées. Il fit même à pied la moitié de la route. C'est en 1771 que ceci se passait. Reynolds l'accueillit très bien, l'interrogea avec douceur, agréa

1. *Like Caravaggio, but finer.* De même aussi que Peter Pindar, Opie était de Cornouailles.

sa demande. Le jeune artiste eut toute licence de venir chaque jour en sa galerie copier des tableaux. C'était beaucoup sans doute, mais qui osera dire que ce fut tout? Ne fallait-il pas aussi qu'il pourvût au soin de sa subsistance? De très-matin donc, il se levait, puis il coloriait des oiseaux pour quelque éditeur. De cette façon, neuf heures sonnant, il pouvait prendre son chapeau, car il se trouvait avoir déjà gagné le shilling qui, pour lui, représentait le pain de la journée. Il se dirigeait alors vers la demeure de Reynolds et y travaillait dans la galerie, jusqu'à ce que la nuit tombât. C'est parce que ces détails me paraissent touchants, que je les ai consignés ici.

Northcote jeta peut-être un peu indiscrètement ses propres facultés au moule creusé par son illustre maître. Et puis encore, ne s'avisa-t-il pas d'imiter Opie, que d'ailleurs il jalousait ostensiblement? De la foi, de l'enthousiasme, il n'en manquait pas; mais il avait de certains côtés étroits dans l'intelligence : peintre en somme assez notable, mais à qui l'on eût demandé moins de dépendance et de soumission. Avec ce défaut, avec beaucoup d'assiduité, d'ardeur ambitieuse, on peut très-bien devenir le roi des rapins. Notons-le donc comme un exécutant assez fort, mais ne le plaçons qu'immédiatement au-dessous des grandes figures de la peinture anglaise, après l'avoir tout d'abord fait sortir de la presse de ses camarades d'atelier et, de ce côté, l'avoir mis hors de pair.

On a remarqué qu'après le voyage de Hollande la manière de Reynolds s'était sensiblement améliorée, et nous avons dit qu'en cette même année il n'avait pas moins de cinquante-huit ans. C'est qu'il était de la race de ces hommes, — peu nombreux, — qui apprennent chaque jour en vieillissant, à l'instar de Socrate. Horace n'a-t-il pas dit que du regard à l'esprit le trajet est court, que l'œil est un professeur excellent[1] ?

On dira, je le présume, que c'était finir par où il eût dû commencer. Ici pourtant, je crois bien que l'on se trompe encore. L'élévation et la variété des tentatives, voilà ce que le peintre apporta, voilà ce qui fait sa valeur à nos yeux. Trop de certitude, j'en suis persuadé, ne lui eût rien valu. Le charme de Reynolds tient précisément à l'inquiétude de ses procédés, au peu de fixité de ses habitudes. Le terrain tâté dans toutes les directions, la plume jetée au vent à toutes les hauteurs de l'air, essor et tension, forces prodiguées sans trêve, voilà sa marque. Presque jamais il ne se repéta. On pouvait le saluer prince de l'imprévu et, comme les princes de féerie, il ne valait que par la métamorphose.

1. Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus. (Horat., *Epist. ad Pisones.*)

Nous avons dit qu'après son voyage dans les Provinces-Unies, alors déjà que le peintre touchait presque à la soixantaine, sa pratique avait haussé. Nous aurions dû ajouter que, dix ans plus tôt, il avait acquis un Rembrandt, et que ce tableau (qui se trouvait être un portrait de Vondel), produisit sur lui une telle impression, exerça sur sa manière une influence telle, qu'à dater de cette époque son talent s'en était fortement ressenti. On supposera volontiers que, sous l'action de ces courants renouvelés, son esthétique elle-même avait dû insensiblement *bouger*. Ses théories ne pouvaient seules demeurer immobiles. Aussi, ses derniers discours furent-ils incontestablement les meilleurs, les moins empesés, les plus libres de tour, les plus dégagés de préjugés et de croyances conventionnelles. Voici un fragment de son huitième Discours, prononcé, le 10 décembre 1778, devant les élèves de l'Académie. Ne résistons pas au plaisir de le citer. on y verra quel chemin avait parcouru cette belle intelligence.

« Il y a des règles dont l'absolue austérité, semblable à celle de nos « nourrices, tombe d'elle-même sitôt que nous cessons d'être enfants... Les « modes de composition sont variés à l'infini... Quelque mode de composi- « tion que l'on adopte, toute licence et toute variété sont permises. D'em- « pêcher que l'œil ne soit troublé par une multiplicité d'objets de même « grandeur, cela seul est de nécessité incontestable; et soit qu'ils consistent « en lumière, en ombre, en figures quelconques, ces objets devront être « proprement variés et contrastés; de telle façon qu'une action se déroule « sur un plan proportionné et convenable, que telle lumière soit balancée « par une ombre suffisante; et nous devons ajouter qu'une certaine « quantité de couleurs froides est nécessaire pour donner de la valeur et « du lustre aux chaudes couleurs... Chose indispensable, à mon avis ! Il « faut faire en sorte que dans une peinture les masses de lumière soient « d'une *chaude moelleuse couleur*, jaune, rouge ou blanc-jaunâtre; il faut « semblablement que le bleu, le gris, les différents verts soient absents « de ces masses; ils ne doivent être employés que pour soutenir et relever « les couleurs chaudes, et, pour produire cet effet, une petite proportion « de couleurs froides suffira. »

Nous ne fatiguerons pas le lecteur du récit des incidents embrouillés et puérils qui, dans les dernières années de la vie de sir Joshua, l'amenèrent à résigner la présidence de l'Académie. Il nous suffira vraiment d'indiquer que ce fut à l'occasion de l'élection de l'Italien Bonomi qu'ils se produisirent, et que dans les intrigues qui s'y rattachèrent ou qui les firent naître l'architecte Chambers paraît avoir joué le rôle principal. Thomas Sanby, Barry, Opie, Northcote, J. F. Rigaud, Nollekens et Zoffany demeurèrent, dans cette lutte, fidèles au président. Celui-ci,

d'ailleurs, s'en retira avec tous les honneurs de la guerre. L'Académie elle-même, mieux inspirée, l'invita solennellement à retirer sa démission. Et cette invitation lui fut sur le champ transmise dans les termes les plus honorables par une ambassade composée de West, Copley, Farington, Sanby, Bacon, Cosway et Catton.

Les quelques minutes qu'il put consentir à dérober à son atelier, Reynolds ne les consacrait pas moins à l'avancement de son art et au profit de son intelligence. Ses divers biographes se sont accordés à nous le représenter comme grand coureur d'adjudications, incorrigible hanteur de ventes publiques. Évidemment, les salles de Paterson, de Squibb, de Langford et de Christie durent assez souvent le compter au nombre de leurs hôtes, et ce fut sans doute en quelque lieu pareil qu'il fit un jour la trouvaille de ce portrait de Milton, peint en miniature par Cooper[1]. Il avait ainsi, — nous l'avons déjà indiqué à demi, — rassemblé une magnifique collection de dessins, laquelle, après sa mort, en 1794, fut vendue à des prix fixés d'avance. Elle ne comprenait pas moins de 54 Corrège, 28 Annibal Carrache, 18 Louis Carrache, 70 Van Dyck, 9 Fra Bartholomeo, 32 Tintoret, 43 Jules Romain, 12 Léonard, 44 Michel-Ange, 22 Rubens, 24 Raphaël et 19 Rembrandt. Quant à sa galerie de tableaux qui fut aussi vendue l'année suivante, elle le fut à l'encan et produisit 10,319 livres sterling.

Une nièce de sir Joshua, Théophila Palmer (Offy de son petit nom) avait depuis longtemps remplacé miss Francès dans le gouvernement de la maison de son oncle. Elle voyageait en Cornouailles, lorsqu'en 1789 l'abus du travail fit perdre un œil à sir Joshua. Le 13 juillet de cette même année, le grand artiste s'occupait à peindre le portrait de lady Beauchamp, quand cet œil, — le gauche, — se troubla si singulièrement qu'il fallut lever la séance. Théophila revint en toute hâte, mais elle ne put conjurer le mal, et deux mois plus tard il n'y avait plus de remède. Elle ne put qu'adoucir par ses soins ce terrible coup, heureuse de procurer quelques distractions à son malade. « Il s'amuse, écrivait-elle, soit à nettoyer, soit à retoucher quelque peinture, car sa passion dominante continue à le régir tout aussi despotiquement. » Ozias Humphrey, un jeune peintre dont Reynolds avait favorisé les débuts, fit éclater aussi dans cette occasion, pour son bienfaiteur, une charmante sollicitude. Pendant une de ses visites, il avait remarqué que Reynolds s'intéressait très-vivement à la lecture du journal. Chaque jour, dès lors, il vint faire cette

1. Cette miniature était pourvue des initiales du maître et portait la date 1653. Il la légua à Mason.

lecture. Au reste, Joshua trouva un moyen de lui marquer on ne peut plus délicatement le gré sensible qu'il lui en savait. Chaque jour, à son tour, il eut soin de faire exposer dans sa chambre deux nouveaux tableaux, — des mieux choisis parmi ceux de sa galerie, — et cela, disait-il, pour leur commun avantage et leur commune satisfaction.

Dès lors Reynolds cessa à peu près de peindre. Toutefois, sa santé générale se maintint, et en septembre 1791 il faisait encore cinq milles à pied. Bien qu'il fût alors dans sa soixante-huitième année, nous savons, par le rapport de Malone, qu'on ne lui eût pas donné plus de cinquante ans. Malheureusement, vers ce moment même, une tumeur qui vint affecter son œil malade s'accompagna de tant d'inflammation, que bientôt il dut redouter la perte de l'autre œil.

Dans cette prévision, il fit, le 5 novembre, son testament, par lequel il institua Miss Offy sa seule héritière, au détriment de son autre nièce et de ses neveux. Ce ne fut sans doute pas là sa meilleure ni sa plus équitable action. Théophila Palmer épousa le marquis de Thomond, après avoir hérité de près de 100,000 livres sterling. Elle avait servi de modèle à son oncle pour le charmant tableau de la *Jeune fille aux fraises* dont M. Bürger (*Trésors d'art en Angleterre*) nous donne une si jolie description. Il ne sera peut-être pas inutile de remarquer, à ce propos, que Reynolds peignit toujours supérieurement les enfants et les femmes.

Les exécuteurs testamentaires nommés par lui furent Metcalfe, Malone et Edmond Burke. Il légua, en outre, à ce dernier 2,000 livres sterling, annulant du même coup une obligation de pareille somme.

Le 23 du même mois, il écrivit à West pour lui annoncer qu'il renonçait définitivement aux charges et fonctions de la présidence. Sa constance, très-heureusement, ne l'avait jusqu'alors pas abandonné. Mais dès ce moment survint la perte de l'appétit, bientôt suivie d'une véritable dépression morale. Pourtant il époussetait encore ses tableaux. Deux médecins qui le soignaient, ou comprirent peu de chose à ce changement, ou bien affectèrent de ne pas s'en préoccuper outre mesure. Reynolds, qui avait toujours joué, — éminemment *clubable* de caractère comme il était, — n'avait plus de goût qu'aux cartes. Miss Burney, qui, pleine d'effusion et de respect, vint à lui, le trouva dans cette disposition. Le docteur Blagdon, que l'on manda sur ces entrefaites, prétendit que le mal devait ronger quelque important viscère. Une consultation de médecins se fit, et l'on découvrit qu'en effet cela avait lieu, que le foie était gravement atteint. En attendant, Reynolds avait dû garder le lit. La maladie ne fit, hélas! que s'accroître, et la terminaison en fut si rapide que, le jeudi 23 février 1792, dans la matinée, entre huit et neuf

heures, le grand peintre s'éteignit sans aucune agonie. Il était âgé seulement de soixante-neuf ans.

Le mardi 3 mars fut le jour fixé pour les funérailles. C'est dans la crypte de Saint-Paul, assez près de la tombe de Christophe Wren, que la fosse de notre peintre avait été creusée. Là était venu Van Dyck dormir de son dernier sommeil. Là encore s'ouvrirent successivement six autres fosses, où l'on déposa les restes de Barry, d'Opie, de West, de Fuseli, de Lawrence et de Turner.

La cérémonie fut imposante, et tout se fit dans un ordre parfait. Le poêle était tenu par dix lords, et quatre-vingt-onze voitures formaient la file. La foule, amassée sur le passage du cortége, se montra partout grave et respectueuse, et, — dernier sourire de la fortune à un homme dont la vie ne fut qu'un enchaînement de félicités, — il fit beau temps pour ce deuil. Le programme tracé fut suivi de point en point et dans toute sa rigueur. Une seule chose arriva qui n'y avait pas été inscrite. Au moment où le chœur s'ouvrait à la dépouille mortelle de son ami, Richard Burke entrait par la grand'porte ouest dans la cathédrale. Un tel spectacle, ce lugubre fourmillement noir, les sanglots formidables de l'orgue, tout cela produisit sur sa vive et franche nature un effet inattendu. Il tomba sur la dalle, sans mouvement, privé de connaissance. Sans doute cela formait un trop navrant contraste avec tant de gais et chers souvenirs. A vingt-quatre ans de là, et la tête vide de soucis, n'avait-il pas fait avec Reynolds le voyage de France? Sans aucun doute, son esprit se mit à trotter en croupe de sa jeunesse sur les routes poudreuses de Picardie. Il revit Amiens, Chantilly, les picaresques dîners dans les auberges enfumées et le joli jargon parlé par les yeux de ces baragouineuses de Françaises, et cet essieu de malheur cassant deux fois, à Boulogne et à Saint-Just.

JACQUES DESROSIERS.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME.

GRAVURE.

GRAVURE A L'EAU-FORTE.

LA GRAVURE A L'EAU-FORTE,
QUAND ELLE N'EST PAS UNE PRÉPARATION POUR LA TAILLE-DOUCE,
DOIT ÊTRE GÉNÉRALEMENT EXÉCUTÉE SANS RÉGULARITÉ APPARENTE,
AVEC DES TRAITS LIBREMENT CONDUITS ET RAREMENT CROISÉS,
QUI, NE COUVRANT PAS TOUTE LA PLANCHE,
LAISSENT JOUER UN RÔLE A LA BLANCHEUR DU PAPIER.



Un soir que nous étions à feuilleter sous la lampe quelques portefeuilles de gravures, en compagnie d'un excellent paysagiste, il nous disait : « Les peintres font de la peinture dans leurs bons et leurs mauvais jours; mais ils ne font de l'eau-forte que dans leurs bons jours. » En effet, ce qu'on entend par eau-forte, parmi les artistes, c'est une composition conçue en un moment de belle humeur, qui se grave à mesure qu'on l'invente, et dont l'exécution s'improvise dans une matinée. Un peintre qui s'est promené à travers champs un jour de poésie *buissonnière*, y a vu et regardé avec complaisance ce que personne ne voit ou ne regarde : des enfants qui

jouent sur un bout de pré, une laveuse qui étend son linge, une fileuse à son rouet devant la porte d'une chaumière, une cour de ferme où barbotent des canards, une vache qui rumine, couchée près d'une clôture agreste, un chien endormi au soleil... que sais-je? Ces humbles spectacles, dès qu'ils ont arrêté ses regards, suffiront pour nous charmer et même pour nous attendrir, s'il en a été lui-même charmé ou attendri. Mais le dessin qui nous transmettra son impression devra être rapide, facile, sans apprêt, familier comme une causerie, piquant comme un trait d'esprit.

Le peintre a rencontré, je suppose, une fille de ferme qui menait ses bêtes à l'abreuvoir, et, tout plein de ce souvenir, il veut nous le raconter avec la plume du graveur, qui est une pointe d'acier. La lumière éclairait vivement le vieux mur auquel est adossé la fontaine. Sur le mur blanc, dégradé, se détachaient les animaux à demi cachés çà et là par l'ombre d'un bouquet d'arbres, et dans cette ombre intermittente brillaient les taches claires de divers pelages, tandis qu'un rayon de soleil qui s'était glissé entre deux branches accrochait le bout des cornes ou l'extrémité des longues oreilles. Les tons fauves de la vache, la robe grisonnante de l'âne, formaient, par places, des demi-teintes chaudes ou argentées, et la jeune fille, appuyée sur la margelle, variait les silhouettes, accidentait le clair-obscur, et, sans le savoir, elle achevait la grâce du troupeau... Cette image naïve a saisi le peintre, elle s'est gravée dans son esprit, et plus elle a eu de prise sur sa mémoire, plus il est impatient de la faire mordre sur le cuivre. Son estampe ne sera pas une traduction : ce sera une œuvre originale. Il y écrira lui-même sa pensée et ses souvenirs. Mais comment va-t-il faire pour être à la fois le dessinateur de sa gravure et le graveur de son dessin? Voyons-le opérer.

Il a pris une plaque de cuivre rouge bien plane, et il la fait chauffer sur un brasier en la tenant avec un étau. A un certain degré de chaleur, il passe sur la planche un bâton de vernis, qui se fond à l'instant même, et il égalise cette mince couche au moyen d'un tampon. Ensuite il noircit le vernis en exposant la planche, qu'il remue constamment, à la fumée d'un flambeau, et quand elle est refroidie, il dessine avec une pointe d'acier, sur ce fond noir, des traits aussi libres que ceux de la plume ou du crayon. Ces traits, en enlevant le vernis, découvrent le métal, qu'ils ont effleuré ou entamé très-légèrement; de sorte que, l'opération finie, on a sous les yeux un dessin rouge sur une planche noire.

Maintenant, pour donner aux traits du dessin la profondeur voulue, il commence par l'entourer d'un petit quai de cire, qu'il fait fondre en y

passant une clef très-chaude, de manière à souder le rempart et à rendre impossible toute filtration. Le dessin rouge se trouvant ainsi au fond d'un bassin, le graveur y verse une certaine quantité d'eau-forte, et il laisse le corrosif mordre plus ou moins longtemps, c'est-à-dire ronger, creuser les traits de la pointe, en proportion de la vigueur et de l'effet qu'il veut obtenir. L'acide, n'ayant pas d'action sur le vernis, ne mord que les endroits où la pointe avait mis à nu le métal. Après la morsure, le quai de cire se détruit, le vernis s'enlève avec un chiffon trempé d'essence, et le cuivre, remis à sec, représente, gravé en creux, le dessin dont on peut alors tirer des épreuves.

Longtemps cette manière de graver si simple, si expéditive, si facile à apprendre, avait été en usage chez les armuriers dans le travail de la damasquinerie. On ne sait au juste par qui elle fut appliquée pour la première fois à l'exécution des estampes; mais une des plus anciennes eaux-fortes est un *saint Jérôme* gravé par Albert Dürer en 1512; c'est l'estampe où l'anachorète est représenté à moitié nu au milieu d'un paysage rocheux et désert. Une fois connue dans les ateliers, l'eau-forte séduisit les peintres, et durant le XVIe siècle elle fut pratiquée en Allemagne, dans les Pays-Bas et en Italie. Là on vit Parmesan dessiner sur le cuivre, en croquis légers et délicats, des figures sveltes, d'une fierté provoquante, d'un maniérisme élégant; mais ce n'étaient là que des badinages de pointe, des pensées ou plutôt des phrases sans suite, abandonnées à l'état d'ébauche. L'eau-forte ne devait compléter son expression, acquérir sa valeur, on peut dire sa couleur, qu'au XVIIe siècle. Rembrandt, à vrai dire, en fut l'inventeur, parce qu'il en fut le poëte, le Shakspeare. Ce fut lui qui, d'un simple procédé, fit un art.

Éclairant de son génie cette planche noire, il y fit scintiller tous les phénomènes de la lumière ; il sut y graduer toutes les nuances de l'ombre. Personne avant lui n'avait songé à éteindre en quelques endroits la transparence du papier, comme si l'on y eût passé des couches de lavis. Rembrandt obtint cet effet, soit en faisant mordre l'eau-forte à nu avec un pinceau, soit en ménageant les copeaux imperceptibles que la pointe du graveur a soulevés en entamant le cuivre. Ces copeaux, appelés *barbes*, retiennent le noir d'imprimeur et produisent à l'impression des traînées de salissures imitant les demi-teintes les plus fines, les plus variées, les plus heureuses. Colorée de ces demi-teintes imprévues, l'estampe, sous la main de Rembrandt, devient une sorte de tableau peint à l'eau-forte, car il peut tranquilliser telle ou telle partie de sa gravure, y faire sommeiller la lumière et y mettre, pour ainsi parler, du silence. De là ces effets mystérieux au milieu desquels il nous montre

un vieillard plongé dans une lueur nocturne, ou le Christ mort qui descend dans la nuit du tombeau.

Ainsi, dès que Rembrandt paraît, l'eau-forte se transforme, elle s'enrichit de ressources nouvelles, mais pour nous prouver, par l'exemple même de ce grand maître, que les artifices du métier, les petits secrets,



LA FAISEUSE DE KOUCKS,

Eau-forte de Rembrandt.

les *recettes,* sont subordonnés à l'intention du dessinateur et à son génie, beaucoup plus dans l'eau-forte que dans la gravure en taille-douce. « En voyant les estampes de Rembrandt, dit un critique fort habile, M. Henri Delaborde, on est plus touché du sens mystérieux de ces rêveries passionnées que de la forme sous laquelle elles apparaissent. En voyant le *Christ guérissant les malades,* l'*Ecce homo,* la *Résurrection de Lazare* et tant d'autres chefs-d'œuvre semblables, qui pourrait blâmer le peu de beauté des types et l'étrangeté des ajustements? Celui-là

seul qui commencerait par regarder à la loupe le *travail* du rayon illuminant la scène dans les *Disciples d'Emmaüs*. Rembrandt a une manière immatérielle, pour ainsi dire. Tantôt il touche, il heurte le cuivre comme au hasard, tantôt il procède par tailles délicates; il interrompt dans la lumière le trait qui marque le contour, pour l'accuser énergiquement dans l'ombre, ou bien il emploie la méthode toute contraire. Il se sert des instruments comme Bossuet se sert des mots, en les soumettant à sa pensée, en les contraignant à l'exprimer, sans préoccupation du fini, du subtil. Comme lui, il se compose un style éloquent et magique avec les éléments les plus divers : le familier et le pompeux, le vulgaire et l'héroïque, et de ce mélange résulte l'harmonie admirable de l'ensemble. »

Telle que Rembrandt l'a conçue, telle que l'ont pratiquée les autres peintres hollandais, Pierre de Laar, Paul Potter, Ruisdael, Berghem, Karel Dujardin, Stoop, Van de Velde, Thomas Wyck, Ostade, la gravure à l'eau-forte n'aurait pu fleurir au temps des premiers grands maîtres, car elle n'est guère compatible avec le style. Marc-Antoine, lorsqu'il gravait le *Jugement de Pâris*, d'après Raphaël, ou les *Grimpeurs* de Michel-Ange, ne prévoyait pas l'eau-forte, il ne l'aurait pas comprise. Quelle différence, en effet, de l'une à l'autre gravure! Autant le burin avec ses allures compassées, avec son élégance prévue et méthodique, convient aux compositions solennelles, aux figures et aux nudités idéales, autant l'eau-forte, dans sa marche capricieuse, va bien aux choses familières ou champêtres, au fouillis des paysages agrestes, au pittoresque des ruines et aux épisodes toujours nouveaux du combat que se livrent sous nos yeux la lumière et l'ombre. Le burin consacre lentement les chefs-d'œuvre de la peinture monumentale et de la plus haute sculpture : l'eau-forte rappelle en courant les accidents fugitifs et les phénomènes variés de la vie réelle ou les fantaisies d'un jour. Le burin, en un mot, répond à la majesté de l'art et à la sévère éloquence du dessin : l'eau-forte représente l'improvisation, la liberté et la couleur. Rapprochée de la nature inférieure, elle assaisonne les spectacles les plus vulgaires. Sous la pointe d'Ostade, elle nous intéresse au désordre d'une pauvre maison rustique, aux aventures du cabaret, à la laideur d'un paysan et de sa commère; dans l'œuvre de Ruisdael, elle nous communique le sentiment de mélancolie qu'inspirent aux rêveurs les solitudes boisées; sur le cuivre d'un Thomas Wyck, d'un Karel Dujardin, elle prête un charme singulier à la figure du mendiant qui attend l'aumône, aux mulets qui cheminent en faisant sonner leur sonnette. La gravure à l'eau-forte s'attache même de préférence à tout ce qui est irrégulier, bizarre, inachevé, inattendu, dérangé ou en ruine. Elle se plait à expri-

mer le plâtre dégradé d'un vieux mur, le délabrement d'un puits où la servante puise de l'eau, le toit défoncé d'une grange où les pigeons viennent s'abattre, la brouette renversée, sur laquelle perchent les poules, et jusqu'au fumier de la basse-cour, où les cochons se vautrent avec délices... Mais, ô miracle de l'art! il n'est dans son royaume ni



LE PAYSAN PAYANT SON ÉCOT.

Eau-forte d'Ostade.

bêtes immondes, ni *monstres odieux*, comme dit Boileau, ni émanations malsaines, ni fumier fétide. Par lui tout se purifie, et les sensations pénibles deviennent des sentiments agréables; par lui l'insignifiant nous attire, l'inutile nous captive, la laideur peut nous plaire, et l'ignoble même, quoique impardonnable, est cependant pardonné.

Par exception, il s'est rencontré dans l'école française un artiste qui a su marier l'eau-forte avec le style : c'est Claude Lorrain. Il est vrai que son génie ne s'attachait qu'au paysage. Mais voilà que, par une transposition sublime, Claude fait descendre l'idéal dans les choses : les

paysages qu'il a gravés sont étonnants sans bizarrerie, attrayants sans désordre. Le firmament y est pur, la terre y est heureuse et riante, et si l'on aperçoit la mer, elle est calme, radieuse, à peine frissonnante aux brises du soir. Lors même que l'eau-forte, dans les estampes de Claude Lorrain, ronge l'acanthe des colonnes frustes ou les restes d'un pont en ruines, l'idéal y domine le pittoresque, et la majesté persiste dans l'imprévu.

Un autre exemple fameux du style introduit par l'eau-forte dans les choses, c'est l'œuvre de Piranèse. Qui croirait qu'une gravure familière, intime et de caprice, a pu suffire aux estampes de ce graveur sans pareil en son genre et sans imitateur possible? Comment ne pas reconnaître ici, encore une fois, la subordination du procédé au sentiment? Semblable à un soc, la pointe de Piranèse laboure le champ de sa planche, et des torrents d'eau-forte y creusent des sillons tremblés où se précipitent les ombres. Son estampe est traversée par le soleil, et des poutres énormes y font l'office de demi-teintes. Chez lui, tout est solennel jusqu'à l'emphatique, exagéré jusqu'au terrible. Par lui les monuments antiques de Rome sont plus imposants dans leur image que dans la réalité. Le Panthéon d'Agrippa, le temple d'Antonin, les colosses du Quirinal, le môle d'Adrien, les débris du Forum, paraissent encore plus fiers et plus vastes dans les in-folio de Piranèse que dans la ville éternelle! Ce graveur unique amplifie et rehausse tout ce qu'il touche. En réduisant le Colisée, il l'agrandit. Sur ses planches, d'un effet extraordinaire, la lumière vibre, l'ombre remue, les pierres s'animent, et la grandeur romaine apparaît immense. On dirait que des fragments de la colonne Trajane, les tympans des arcs de triomphe, les frises, les trophées, se sont écroulés sur son estampe et y ont laissé leur empreinte colossale. L'eau-forte a eu dans Piranèse une manière de Michel-Ange.

Quelle que soit pourtant l'autorité de l'exemple dans ces œuvres exceptionnelles, il n'en est pas moins vrai que la gravure à l'eau-forte ne supporte guère les grandes dimensions. Rembrandt lui-même, lorsqu'il a dépassé le format d'un in-quarto, n'a pu mener à bien sa gravure qu'en la reprenant au burin, et en lui enlevant par là son caractère d'inspiration vive et de prime saut, ou bien il lui a fallu épargner une partie de sa planche pour ne finir délicatement que certains morceaux préférés. *Finir une eau-forte*, ces deux mots semblent étonnés de se trouver ensemble. C'est comme qui dirait régulariser une causerie, faire la toilette du déshabillé, achever la grâce du décousu. Ostade, en revenant sur ses gravures avec la *pointe sèche* (c'est-à-dire avec la pointe agissant sur le cuivre nu et sec), les a le plus souvent alourdies et assour-

dies. Prenez les estampes de Van Dyck, notamment ses portraits d'artistes, à l'état d'eau-forte pure, avant que le burin les ait touchées, ce sont des œuvres exquises, faites avec peu; ce sont des ébauches, mais parfaites. Sneyders, François Franck, Jean Breughel, Vorsterman, de Vos et autres y sont vivants; ils se meuvent, ils vous parlent, vous appellent, vous tendent la main. En quelques traits de pointe, Van Dyck a indiqué l'ostéologie du front, la fuite des tempes, la saillie des pommettes, les cartilages du nez, les méplats de la joue et ceux du menton. Deux traits encore, quelques points jetés çà et là, un peu de grignotis, et vous touchez ces belles mains élégantes, halitueuses, aux doigts allongés, aux fines jointures. Vous croyez sentir la moiteur de la vie qui imbibe le papier... Mais que sont devenues ces merveilleuses eaux-fortes lorsque les graveurs d'Anvers les ont terminées au burin? Quelle pesanteur! quelle froideur! quel effacement de tous les accents de la vie!

A moins de vouloir obtenir un effet mystérieux, à la Rembrandt, il faut se garder de couvrir la planche entière de travaux. En général, les planches destinées à la morsure doivent être préparées avec peu d'ouvrage, en vue de la blancheur que présentera le fond. Il faut, comme disent les graveurs, *laisser travailler le papier*. Tiepolo, Canaletti, Thomas Wyck, l'ont fait transparaître jusque dans l'ombre, en évitant de croiser leurs tailles et en arrivant aux plus profondes vigueurs par des remorsures. Ils ont ainsi obtenu un certain frémissement de clairs argentés qui enchante l'œil. Et que d'effets piquants, spirituels ne devons-nous pas à la pointe si sommaire, mais si incisive de Callot! Au surplus, sans remonter si haut, les eaux-fortes originales de quelques-uns de nos contemporains, surtout celles de Charles Jacque, ces eaux-fortes si bien senties et si bien exprimées, peuvent servir de modèles aux jeunes graveurs dans l'art d'éclairer l'estampe par l'économie des morsures, de la remplir sans l'étouffer, et d'être charmant à peu de frais, c'est-à-dire en collaboration constante avec la lumière du papier.

IV.

GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE.

LA MANIÈRE NOIRE ÉTANT DÉPOURVUE DE FERMETÉ,
LE GRAVEUR DOIT EN CORRIGER LA MOLLESSE EN ATTAQUANT LES LUMIÈRES
D'UNE MAIN VIGOUREUSE ET RÉSOLUE,
A MOINS QU'IL N'AIT A RENDRE UN EFFET VAPOREUX.

Le graveur en manière noire procède à l'inverse du graveur en taille-douce et du graveur à l'eau-forte. Ceux-ci distribuent du noir sur une surface blanche; celui-là distribue du blanc sur une surface noire. Les uns emploient le burin ou la pointe pour former des traits et des ombres sur une planche polie qui représente les clairs; l'autre se sert des instruments qu'on appelle *grattoir* et *racloir*, pour ramener des clairs sur une planche chagrinée qui représente les ombres.

Le grainé de la planche sur laquelle opère le graveur en manière noire s'obtient au moyen du *berceau*. C'est un instrument convexe strié comme une râpe fine. On le promène sur le cuivre en lui imprimant un mouvement oscillatoire (en le *berçant*), de façon que la planche, mordue par les dents de la strie, se couvre régulièrement de petites aspérités qui forment le grain dont nous parlons. Si l'on mettait sous la presse une planche préparée de la sorte, on en tirerait une épreuve toute noire, d'un noir égal et velouté. Ce noir uniforme est la base sur laquelle va travailler le graveur.

Après avoir décalqué son dessin, il y pratique les demi-teintes et les clairs, en usant plus ou moins le grain de la planche ou bien en la grattant net avec le racloir. Ces clairs, ces demi-teintes et le noir qui forme la grainure composent l'effet de clair-obscur qu'il s'agit de produire. L'art du graveur consiste donc ici, non pas à graver le cuivre, mais à détruire avec ménagement ce que le berceau y a gravé.

Les Italiens ont appelé la manière noire *mezzo-tinto*, sans doute parce qu'elle donne d'heureuses demi-teintes; les Anglais lui ont conservé ce nom. Horace Walpole attribue l'invention du mezzo-tinto au prince palatin Robert de Bavière (Rupert), neveu de Charles Ier, le même qui perdit la bataille de Marston-Moor. « Ce prince, dit Walpole (*Anecdotes of painting*), qui s'était retiré à Bruxelles après la mort tragique de son

oncle, étant sorti un jour de bon matin, remarqua une sentinelle, qui, à une certaine distance de son poste, paraissait occupée à frotter son arme. — Que fais-tu là? demanda le prince. Le soldat répondit que la rosée tombée pendant la nuit avait rouillé son fusil, et qu'il était en train de le gratter et de le nettoyer (*scraping and cleaning it*). Le prince, s'approchant et regardant de près, crut voir quelque chose comme une figure empreinte sur le canon, avec d'innombrables petits trous très-rapprochés l'un de l'autre, comme un ouvrage damasquiné sur or ou sur argent, et dont une partie aurait été déjà gravée. On sait ce qu'un officier ordinaire aurait dit en pareil cas. Si c'eût été un officier à la mode, il aurait grondé le pauvre garçon et lui aurait donné un shilling; mais le *génie fécond en ressources* puisa dans ce simple fait la conception du mezzo-tinto. De ce qu'il venait de voir, le prince conclut que l'on pouvait trouver le moyen de produire sur toute une planche de cuivre de fines aspérités qui donneraient sans doute à l'impression une épreuve noire, et qu'en grattant plus ou moins certaines parties on arriverait aisément aux demi-teintes et aux clairs. Il communiqua aussitôt cette idée au peintre Wallerant Vaillant, qui était son pensionnaire, et ensemble ils se mirent aux expériences... »

Tel est le récit de Walpole. Il en résulterait que le neveu de Charles I[er] aurait inventé la manière noire après la mort de son oncle, conséquemment après l'année 1649; mais l'assertion de l'écrivain anglais est démentie par ce fait qu'en 1643 un officier au service de Hesse-Cassel, Louis de Siegen, avait publié un portrait en buste de la landgravine Amélie-Élisabeth, gravé en mezzo-tinto. M. Léon de Laborde a parfaitement établi (*De la Gravure en manière noire*), par le témoignage du prince Rupert lui-même et par la correspondance de Siegen, que ce dernier était bien incontestablement (dès 1642), l'inventeur de la manière noire et l'auteur de la première gravure en ce genre. Toutefois, si le prince palatin ne fut pas l'inventeur de cette nouvelle manière de graver, on peut dire qu'à peine inventée elle fut portée par lui à sa perfection dans l'estampe qui représente un bourreau tenant la tête de saint Jean, d'après Ribera. En regardant cette magnifique pièce sur une belle épreuve comme celle qui est exposée au Cabinet des estampes de Paris, on peut voir jusqu'où va la manière noire quand la main d'un maître vient en corriger la mollesse et racheter ce qu'elle a de naturellement cotonneux, par la façon hardie dont il fait revivre les lumières, par la brusquerie de la transition et l'intrépidité du grattoir. Ainsi traitée, la manière noire devient comme une peinture, parce qu'à la tranquillité que produisent des ombres larges et bien liées elle ajoute les touches

libres et vives, les mâles rehauts qui n'appartiennent qu'aux peintres. Ces beaux effets, le graveur au burin n'y saurait atteindre facilement, parce que sa main ne fouille dans le métal que les noirs et se contente d'y ménager les clairs, au lieu de les appliquer résolûment, comme on peut le faire en mezzo-tinto par un coup de grattoir énergique et sec. En d'autres termes, les blancs de la taille-douce sont négatifs, et l'énergie ne peut être que dans les ombres; en manière noire, l'énergie peut se trouver aussi bien dans la touche des lumières raclées au vif que dans les ombres dont la douceur peut être au besoin renforcée par l'eau-forte.

Avec les qualités qui lui sont propres, le mezzo-tinto est plus convenable que toutes les autres gravures pour représenter les fantômes, les enchantements, les lumières artificielles, comme celles d'une lampe, d'un flambeau, du feu, tous les drames d'un incendie, tous les effets de nuit.

Gérard de Lairesse dit de ce procédé que c'est aussi le plus propre à rendre les plantes, les fruits, les fleurs, les vases d'or, d'argent ou de cristal, les armures. Cette fois le docte peintre nous paraît tomber dans l'erreur, et dans une erreur bien peu concevable chez un artiste qui a pratiqué lui-même avec talent la manière noire. Les armures, les vases précieux, les cristaux, les fruits, les fleurs, tous ces objets qui se distinguent par la riche variété de leurs substances et de leurs colorations, et qui présentent des aspects si divers, ils sont exprimés avec plus de bonheur par le burin que par la manière noire. Nous avons vu que la gravure classique avait inventé mille variations ingénieuses pour caractériser tous les objets par la coupe du cuivre : les corps métalliques et reflétés aussi bien que la surface satinée d'une fleur ou sa tige épineuse, le coton d'une pêche aussi bien que la coque raboteuse d'une noix ou le zeste d'un citron. Réduite à ses ressources, la manière noire, fût-elle maniée par un maître comme Richard Earlom, n'aura qu'un seul grain pour exprimer tant de surfaces différentes, et elle ne les reproduira qu'avec une mollesse uniforme.

Un autre défaut inhérent à ce genre de gravure, c'est de s'user promptement à l'impression. Les Anglais, qui l'ont pratiqué de préférence et y ont excellé, les Anglais avouent eux-mêmes que l'on n'obtient guère au delà de cent bonnes épreuves d'une planche gravée en mezzo-tinto, les frottements de la main et de la presse ayant bien vite émoussé la grainure qui est à la surface du cuivre. « Cependant, » dit William Gilpin (*Essay on prints*), si on répare constamment la planche, elle « fournira quatre ou cinq cents épreuves d'une force tolérable. Les « meilleures impressions ne sont pas les premières, — celles-ci sont trop

« noires et trop dures, — elles se placent entre la quarantième et la « soixantième : les barbes sont alors adoucies, et il leur reste pourtant « encore suffisamment de force[1]. »

En France, la manière noire n'a jamais passionné les artistes ni le public. Cela tient à ce que notre école de peinture, rarement entraînée par l'imagination, n'a point donné dans les fantaisies sombres, dans les effets rembranesques. Avant l'apparition du romantisme, notre art n'eût jamais vu éclore rien de semblable aux inventions bibliques et fantasmagoriques de Martinn, à ces féeries théâtrales, qui, au fond peu sérieuses, empruntent pourtant de la gravure en manière noire une certaine poésie vague et impressionnante comme celle des songes. La précision du burin, l'esprit de l'eau-forte, convenaient mieux au caractère de l'art français. L'Angleterre est à peu près la seule nation qui ait su tirer parti des procédés du mezzo-tinto, et ce sont ses graveurs qui ont illustré cette manière. Les maîtres les plus renommés en ce genre, après le prince Robert, ont été Abraham Blooteling, Georges White, qui le premier imagina de combiner la manière noire avec l'eau-forte; John Smith, Mac Ardell, Valentin Green, qui ont mis en lumière de superbes portraits de Rembrandt; Richard Earlom, si habile à rendre les délicieux bouquets de Van Huysum; et enfin Reynolds, qui a gravé le *Naufrage de la Méduse* d'après Géricault.

En somme, si la manière noire n'imite pas bien les corps solides et durs, en revanche, elle est un élément précieux pour l'imitation des riches tentures, des satins, des velours et aussi de la chair. Par le fondu de ses ombres, par l'union de leurs masses, par ses demi-teintes estompées, elle s'adapte à merveille aux compositions fantastiques d'un Léonard Bramer, d'un Rembrandt, aux scènes de nuit comme les entendaient Schalken et Gérard Dov, et aux effets de lune tels qu'aimait à les peindre le mélancolique Elzheimer.

1. Aujourd'hui, grâce aux découvertes de la science, le métal du graveur peut être préservé de l'usure par les procédés de l'*aciérage,* qui consistent à recouvrir les planches gravées sur cuivre, et même sur acier, d'une nouvelle couche métallique, au moyen de la galvanoplastie; opération qui permet de tirer environ mille épreuves d'une égale pureté, et qui peut se recommencer, si l'on a besoin d'un tirage à plus grand nombre.

GRAVURE EN BOIS.

LA GRAVURE EN BOIS, N'ÉTANT PAS SUSCEPTIBLE
DE PRODUIRE LES NUANCES DÉLICATES DE LA TAILLE-DOUCE,
DOIT S'ATTACHER DE PRÉFÉRENCE
A DES TRAVAUX SOBRES QUI, PAR LE LACONISME
DE LEUR EXPRESSION,
PRÊTENT DE LA GRANDEUR MÊME AUX PLUS PETITS OUVRAGES.



Ce n'est pas au graveur, c'est au dessinateur sur bois que s'adresse le principe que nous venons d'énoncer. Quel est, en effet, le rôle du xylographe ? Il lui est enjoint de respecter scrupuleusement le dessin qu'on lui a tracé sur une planche de bois, et de creuser plus ou moins profondément tout ce qui n'est pas ce dessin même. Autrefois la gravure en bois s'appelait gravure *en taille d'épargne*, et ce mot exprimait fort bien l'opération qui consiste à *épargner* tous les traits dont se compose l'image qu'il s'agit de mettre en relief.

Il semble qu'une telle besogne ne laisse au graveur aucune liberté d'interprétation, et qu'il doive se résigner à une obéissance toute passive. Cependant sa tâche n'est point purement mécanique. Pour obéir au sentiment d'un autre, surtout dans des ouvrages d'une ténuité souvent exquise, il faut avoir soi-même la faculté de sentir. Partout où l'homme met sa main, il est difficile qu'on ne reconnaisse pas la trace de son esprit. Cela est si vrai que le même dessin peut devenir onctueux ou sec, coloré ou pâle selon que l'échoppe du graveur l'aura évidé discrètement ou rigoureusement, selon qu'il l'aura plus ou moins épargné. Je veux dire qu'en taillant le bois pour mettre chaque trait du dessinateur en saillie entre deux fossés, le graveur a pu entreprendre quelque peu sur les bords du trait, et, ne l'eût-il entamé que d'une épaisseur beaucoup moindre que celle d'un cheveu, cela suffirait pour donner un aspect triste, aride et froid au dessin le plus chaleureux et le plus nourri.

Il y a donc place pour une certaine part de sentiment dans le fait du graveur en bois, même lorsqu'on lui a tout indiqué, tout précisé. A plus forte raison peut-il devenir artiste quand le dessinateur lui a laissé le choix des travaux, car il arrive quelquefois que le dessin livré au graveur est fait par un peintre qui, n'ayant pas su tracer taille par taille les formes de sa pensée, ou n'ayant pas voulu en prendre la peine, s'est borné à l'exprimer en masse, dans une composition estompée, mise à l'effet. La conduite du travail est alors abandonnée au graveur. C'est à lui de rendre le clair-obscur par telle coupe qui lui paraît plus expressive que telle autre ; c'est à lui de calculer la largeur de ses tailles, de les tenir simples ou croisées, de leur faire suivre les évolutions indicatives de l'objet représenté, enfin d'amincir, de trembler, d'interrompre ses traits ou de les terminer par des points de plus en plus légers, à mesure qu'il s'éloigne du premier plan ou qu'il s'approche de la lumière. En pareil cas, le graveur en bois devient un artiste au même titre que le graveur en taille-douce.

Si l'on jette un coup d'œil sur les plus anciennes estampes, on y voit que le dessin sur bois était encore grossier et barbare, mais, dans la rudesse de ses travaux sommaires, il était sur le chemin de la grandeur et du vrai style que demande la gravure en bois. Déjà dans les premiers livres xylographiques, tels que la *Bible des pauvres* et l'*Histoire de la Vierge,* on remarque une naïveté qui n'est pas sans attrait et un sentiment vif de la réalité, joint à un esprit subtil et mystique ; on y reconnaît en un mot l'influence de Van Eyck. La pensée du maître se traduit par une simplicité de moyens qui, toute rudimentaire qu'elle est, n'arrive pas moins à un commencement d'expression. Ces livres pourtant furent imprimés avant l'année 1454, du moins suivant le dire d'un écrivain fort compétent, M. Firmin Didot (*Essai sur l'histoire de la gravure sur bois*), et ce qui vient à l'appui de son opinion, c'est que ces ouvrages sont des livres dits proprement *xylographiques*. On entend par ce mot, dans son acception restreinte, des livres où les images et le texte étaient gravés souvent d'une seule pièce, sur la même planche, et dont l'impression en tous cas se faisait à la brosse ; livres qui ont dû conséquemment précéder l'imprimerie à la presse, dont le premier monument (les *Lettres d'indulgence*) date de 1454.

Quand vient Albert Dürer, la gravure en bois s'élève tout à coup dans les œuvres de ce grand homme et touche à la perfection sans sorti toutefois de ses conditions primitives de simplicité. Tracés avec largeur et décision, les dessins de Dürer nous enseignent la manière concise et mâle dont il faut s'exprimer dans ce genre de travail. Lui dont le burin était

si précieux quand il coupait le cuivre, et qui se plaisait aux détails les plus délicats de la gravure en taille-douce, il savait se transformer quand il dessinait sur des planches de bois, et renonçant alors aux demi-teintes secondaires, aux menus détails, aux fines transitions, il composait et voyait en grand; il distribuait de larges lumières, il visait à un effet débrouillé, imposant, conçu pour être saisi de loin, et pour s'imprimer fortement dans la mémoire.

Les estampes fantastiques et terribles de l'*Apocalypse*, les cent trente-cinq planches où se déroule si magnifiquement la marche triomphale de l'empereur Maximilien; les deux suites qui représentent la Passion de Jésus-Christ et cette *Vie de la Vierge* où la grâce des costumes, la douceur des visages et même leur délicatesse se concilient avec la sobriété du travail, enfin les grands bois qui furent commandés par l'empereur Maximilien à Burgmair et à Schauffelein, sont et resteront des spécimens de l'art magistral appliqué à la xylographie. — Mais ces estampes, d'une dimension extraordinaire, souvent colossale, ne pouvaient être que rarement employées, n'étant propres qu'à orner les parois d'un vestibule, les murs d'une galerie ou d'un palais. La gravure en bois paraissait convenir surtout à l'illustration des livres : ce fut un autre grand peintre, Holbein, qui en donna des modèles admirables, des modèles qu'on n'a pas encore dépassés.

Dans des cadres plus petits que la paume de la main, quelquefois même réduits à vingt-deux millimètres, il s'agissait d'introduire des tableaux, tantôt historiques, tantôt familiers, tantôt s'élevant à la hauteur d'un symbolisme tragique ou aimable; je dis de véritables tableaux avec leurs architectures, leurs paysages, leurs fonds, leurs lointains, leurs accessoires. La même feuille de papier allait contenir les idées d'un esprit éminent et les œuvres d'un artiste supérieur. Les *Dialogues* de Lucien, les *Adagia* d'Érasme, l'*Utopie* de Thomas Morus, les *Histoires* de Polydore, Virgile, les Traités de saint Augustin, les Épîtres de saint Paul, la Bible, sont décorés de frontispices magnifiques où figurent les personnages de l'antiquité païenne et ceux de l'Écriture : les dieux, les sages, les héros, les femmes fortes, Hercule et Cerbère, Apollon poursuivant le laurier-rose, Salomon, Socrate, Pythagore, Curtius se précipitant dans le gouffre, Scévola tenant sa main dans le brasier, Judith qui tue, Lucrèce qui se poignarde, Cléopâtre qui meurt. Des sphinx, des sirènes, des satyres, une troupe de tritons et d'enfants conduisant le triomphe de Neptune, une bande de paysans poursuivant un renard qui a pris une oie, un essaim d'amours qui jouent avec des guirlandes ou avec des masques, encadrent ces frontispices qui préparent l'esprit à la lecture et



ESTAMPE DE LA VIE DE LA VIERGE, GRAVURE EN BOIS PAR ALBERT DURER.

l'y invitent en donnant déjà un corps à la pensée, en faisant voir l'invisible. Quelquefois l'encadrement du titre devient un arc triomphal sous lequel, par exemple, la figure en pied d'Érasme, se dresse, en effigie statuaire, comme une apothéose.

A peine le lecteur a-t-il franchi le seuil de la première page, que son regard est arrêté par des images singulières, parfois chimériques. Les froides lettres de l'alphabet, qui doivent commencer les divers chapitres du livre, s'embellissent d'arabesques, fleurissent en jardins, s'animent en figures et se remuent. Sans sortir des dimensions microscopiques d'une lettre, Holbein a su représenter le drame de la mort, vingt-quatre fois répété.

« Dans les sujets infiniment petits de ses alphabets, dit M. Renouvier, il semble que l'étrécissement du champ n'a fait qu'aiguillonner l'artiste, tant il y montre de mouvement et d'expression. Voyez dans l'Y de l'alphabet des morts, ce squelette enjambant un berceau d'un mouvement superbe, soulevant des deux mains, et comme pour le faire jouer, l'enfant à côté de la mère terrifiée. La scène a vingt-deux millimètres carrés; mais donnez un bloc de deux mètres à Michel-Ange, et il ne s'y montrera ni plus grand ni plus terrible. »

Après avoir exercé sa verve sur ce thème funèbre qui avait alimenté les terreurs du moyen âge, Holbein l'a repris dans ses fameuses estampes de la *Danse des morts*, qui sont avec les Figures de la Bible (*Icones Veteris Testamenti*), les chefs-d'œuvre de la gravure en bois. Nous l'avons dit dans l'*Histoire des peintres :* rien de plus émouvant, de plus vivant que ces images, toujours variées et toujours semblables, de la Mort triomphante. On pénètre avec elle, d'abord dans le paradis terrestre, où elle débute par le péché originel, mort morale du genre humain, ensuite dans les intérieurs les plus divers : dans le laboratoire de l'alchimiste, dans le cabinet de l'astrologue, dans le réduit de l'avare, dans l'alcôve d'une duchesse que réveille, pour un autre sommeil, l'archet de la Mort. De cette manière la tragédie se familiarise en tableaux de genre et par cela même s'empare mieux du lecteur, le serre de plus près. Chose remarquable, la plupart des figures que la Mort vient surprendre se résignent à leur sort, je dis la plupart. En effet, le capitaine se défend encore pied à pied par un reste d'habitude. On voit aussi résister le moine mendiant, le prince vêtu d'hermine et l'abbesse et l'abbé. Celui-ci, repu et replet, Vitellius du cloître, repousse la Mort, qui, dansant et ricanant, s'est coiffée de la mitre abbatiale et porte sur l'épaule la crosse du moribond.

Un trait saillant dans cette suite de compositions gravées, c'est le



Erasmus, engraved on wood – Holbein –

caractère malin, ironique, souvent même facétieux, imprimé à la Mort. Ici, elle frappe de ses baguettes sur le tambour de basque, précédant la marche de deux époux; là, elle prend le rôle d'une chambrière et passe au cou d'une jolie comtesse un collier d'ossements. Plus loin, elle arrête le mercier chargé de sa hotte, ou elle fait l'espièglerie de retirer son chapeau à un cardinal qui vend les indulgences. Sinistre en ses déguisements carnavalesques, tantôt elle revêt l'accoutrement de la Folie pour



ADAM TRAVAILLANT A LA TERRE.



LE MERCIER.

Estampes de la Danse des morts de Holbein.

entraîner une reine; tantôt, convive inattendue, elle se travestit en échanson pour verser le breuvage mortel à un roi, qui est François Ier. Tantôt elle a mis l'étole du diacre pour interrompre le sermon d'un frère prêcheur; tantôt elle a pris le costume du sacristain, avec la sonnette et la lanterne, pour mener le convoi d'un prêtre qui allait lui-même porter le viatique à un mourant, ou bien elle a remplacé le chien de l'aveugle, et l'aveugle qui marche à tâtons vers sa tombe tremble encore de faire un faux pas! Cette fois, la Mort est sérieuse; elle n'a pas ce rictus qui fait horreur : elle voudrait avoir pitié. Mais que dire de la tristesse résignée du pauvre laboureur qui, poussant devant lui un soc traîné par quatre chevaux, se voit assisté tout à coup par un garçon de charrue qui est la Mort? Comme elle est touchante, cette petite scène que la nature encadre de ses grâces naïves, et que le soleil éclaire en descendant à l'horizon, derrière le clocher du village!..

Eh bien, tout cela est rendu par des traits qui ne sont jamais croisés;

tout cela est gravé d'un burin délicat qui est varié dans ses allures, mais toujours élémentaire dans ses moyens, toujours laconique. Les rides de l'œil, les commissures de la bouche, les plis qu'engendre la peur et ceux que la vie a creusés, le caractère des cheveux, l'embonpoint, la maigreur, sont indiqués par une taille juste, décisive, et bien que l'adoucissement des transitions soit incompatible avec la petitesse du cadre, l'expression ne va jamais jusqu'à la grimace. Quant au paysage, aux fonds d'architecture, aux accessoires, le sentiment de la perspective linéaire dans la conduite des hachures et l'indication des distances par l'atténuation des travaux, suffiront pour y jeter un intérêt optique, de sorte que le burin de Holbein, ou plutôt du graveur à ses ordres, paraît tour à tour riche dans les scènes de l'*Empereur* et du *Pape*, étoffé dans l'estampe de la *Comtesse*, ondoyant dans celle du *Paradis*, pittoresque dans celles du *Charretier* et du *Laboureur*.

Un chose manque aux estampes xylographiques anciennes, c'est le perfectionnement qu'y ajouterait aujourd'hui l'imprimerie par les artifices de ce qu'on nomme le *découpage*. En découpant des papiers ou des cartons minces que l'on applique sur certaines parties du tympan qui doit transmettre la pression du rouleau sur la planche, on obtient cette pression plus ou moins forte à telle ou telle place voulue. S'agit-il de faire avancer le premier plan d'une gravure, on le charge d'encre au moyen d'une *hausse*, c'est-à-dire d'un surcroît d'épaisseur donné à l'endroit qui correspond au premier plan. Veut-on laisser du vague au lointain, on découpe un vide qui, éloignant le rouleau, rend sur ce point la pression plus douce, l'encre moins abondante et conséquemment le ton plus léger.

A l'aide de ces procédés nouveaux qui font de l'imprimeur un artiste auxiliaire, la gravure en bois est maintenant en mesure de produire des merveilles. La France est le pays du monde où ce genre de gravure a le plus servi les intérêts de la pensée par l'ornement des livres. La profession d'imprimeur et celle de libraire-éditeur, qui souvent se confondaient, furent exercées dès le xve siècle à Lyon, à Paris et dans quelques autres villes, Troyes, Nantes, Rouen, Abbeville, Toulouse, par des hommes de savoir et de goût dont les noms appartiennent maintenant à l'histoire de l'art. Dans le nombre, le lecteur doit connaître Simon Vostre, dont les livres d'heures ont des entourages si curieux; Antoine Vérard, qui employa la xylographie comme un fond destiné à recevoir des miniatures coloriées; Guyot Marchand qui, avant Holbein, imprima des danses macabres, et Geoffroy Tory, qui fut si distingué par l'universalité de ses connaissances et de ses talents.

Ce dernier importa le style italien de la Renaissance dans nos gravures en bois, où n'avaient paru jusqu'alors qu'un archaïsme gothique, ou bien l'esprit gaulois avec son tour familier, sa naïveté ironique et sa malice. Il faut se rappeler aussi les noms des Lyonnais Jean Dupré, Trechsel, Jean de Tournes, Bernard Salomon. Il faut savoir enfin que les marques de ces vieux imprimeurs sont aujourd'hui recherchées comme des œuvres d'art. Au surplus, des artistes français ou italiens de premier ordre, connus ou anonymes, n'ont pas dédaigné d'écrire sur le bois les inventions qui devaient mettre en relief leur science et celle des autres. De même que Titien peignait à grands traits de plume les chefs-d'œuvre que devait tailler Boldrini, de même que Jean de Calcar avait dessiné à Venise de si magnifiques planches pour l'*Anatomie* du célèbre Vésale, de même Jean Goujon illustrait le Vitruve traduit par Jean Martin, tandis que Philibert Delorme et Jean Cousin traçaient d'une main élégante les gravures en bois qui décorent leurs livres d'architecture et de perspective.

Notre siècle a vu refleurir parmi nous la gravure en bois, déjà réhabilitée en France par le *Traité historique* de Papillon, et déjà relevée en Angleterre au siècle dernier. Cette rénovation nous a valu, il y a vingt-cinq ans environ, les gracieuses et tendres vignettes de Tony Johannot, une très-heureuse illustration de *Paul et Virginie*, et ces croquis spirituels de Gigoux qui ouvrent à chaque page du *Gil Blas* une fenêtre sur la vie espagnole, ou, pour dire mieux, sur la vie humaine. Tous ces petits ouvrages, conçus et exécutés selon les lois de la xylographie, semblaient parler au lecteur un langage bref, inachevé, qu'il était chargé de finir. A l'heure où nous écrivons, il n'en est plus de même. Traitant sa planche comme une toile lavée et rehaussée de blanc, le dessinateur se plaît à couvrir le bois de teintes estompées, imitant les couches du lavis ou les profondeurs de la manière noire. On y voit souvent briller le clair au sein de la nuit, *lucem in tenebris*. Mais, forcé de poursuivre le modelé des figures pour les mettre à l'unisson d'un paysage mystérieux ou d'un fond richement meublé et précieusement fini, le graveur est amené à sortir de son domaine et à tenter l'impossible imitation de la taille-douce. Toutefois, ce hardi renversement de l'ancienne méthode a produit certains effets d'une beauté imprévue quand il a fallu interpréter l'*Enfer* du Dante ou dérouler aux yeux du lecteur ces savanes, ces forêts vierges, qui, dans *Atala*, sont mêlées au drame jusqu'à y apparaître comme des personnages muets et passionnés. Trouvant sous leur burin une gamme inconnue de tons variés, d'insaisissables demi-teintes qui servent de transitions plus ou moins rapides entre le velouté d'un noir profond et le brillant pur du

clair, les graveurs de Doré ont rendu à merveille les paysages de l'Amérique, les troupeaux de buffles traversant le Meschacebé, les pins énormes dont les cadavres renversés servent de pont sur des abîmes, l'aurore se levant sur les Apalaches, et des ciels moirés, diaprés de nuages qui semblent en changer, en remuer l'aspect, soit qu'ils accrochent au passage un rayon de soleil, soit que la lune les frange de sa lumière. Mais là où s'est trahie la faiblesse du système nouveau, c'est dans la représentation des scènes antiques, où l'homme tenait la première place, où l'idée dominait de toute sa hauteur le panthéisme du paysage. On a vu alors l'accessoire devenir le principal, l'encadrement de la pensée dévorer la pensée elle-même, et les acteurs demeurer vaincus par la magnificence du décor.

Mieux vaut donc, pour l'illustration des livres, reprendre les traditions de Holbein, de Calcar, de Jean Goujon, et pour les grandes planches, en revenir aux coupes fières, concises, d'Albert Dürer et de Titien, ou bien au style de ce Christophe Jegher, qui a été le Piranèse de la gravure en bois, et qui, enveloppant d'une taille superbe des formes qui palpitent sur le papier, y a fait vibrer et flamboyer le génie de Rubens.

CHARLES BLANC.

(La fin au prochain numéro.)



PIERRE PUGET

(SUITE[1])



E testament va nous apprendre comment Puget disposa de ses biens énumérés dans l'*Inventaire*. Marié deux fois, il n'avait eu qu'un enfant de son premier mariage. C'était François Puget. Celui-ci épousa d'abord une dame Jordanis qui lui donna deux filles, Paule et Madeleine, et un fils, Pierre-Paul Puget. Devenu veuf, il venait d'épouser, en 1691, Geneviève de Mazerat, la même année que son père épousait aussi sa deuxième femme, Madeleine Tambourin. Ainsi, rien n'était simple chez Puget, pas même sa famille. On comprend que le testament d'un pareil homme, en de telles circonstances, ne pouvait pas pécher par excès de simplicité. Il en a fait, au contraire, un chef-d'œuvre de complications.

TESTAMENT.

Au nom de Dieu soit, l'an mil six cents quatre vingt quatorze et le vingt neuf[e] de novembre apres midy, Par devant nous not[re] royal à Marseille soubsigné fut presant noble Pierre de Puget, sculteur et ingénieur du Roy, originaire de cette ville de Marseille, fils de deffunts noble Simon de Puget et de d[e] Marguerite Cauvin, lequel jouissant de ses sens, mémoire et entandement, quoyque gissant au lict malade, a par son présent testament numcupatif recommandé son âme à Dieu; et en ce qui est de son corps, il veut estre enterré comme chrestien catholique dans la chapelle soubs le titre de Ste Magdeleine, quil fait construire en sa propriété située dans la nouvelle enceinte

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 193 et 308; t. XIX, p. 218, 403, et t. XX, p. 255 et 340.

dud. Marseille, au cartier de Fontgate, au cas que lad^e chapelle soit agencée, construite et sacrée lors de sa mort; et au cas qu'elle ne le soit point il veut estre enterré dans l'esglise de l'Observance dudit Marseille au tumbeau de ses autheurs, remettant l'ordre de ses funérailles à la volonté de noble François de Puget son fils, voulant néantmoins qu'elles soient faites le plus modestement qu'il se pourra, Et qu'il soit distribué en augmosne le jour mesme de sa mort vingt livres aux pauvres mandians, laquelle distribution sera faite a la porte de l'esglise ou il sera enterré, et ce par les mains de Ollivier, paintre, son bon amy, auquel a ces fins lesdites vingt livres seront delivrées par ses héritiers au mesme instant de sa mort; Et venant ledit testateur à la disposition de ses biens, il lègue et fait legs a dame Magdelaine de Tamborin, son expouse, en premier lieu les fruits, interest ou pention pendant sa vie durant de toutes les sommes que led. testateur a et pourra payer pour elle et à sa descharge et dont il pourra estre créancier de sadite expouse lors de sa mort, sans qu'elle puisse estre obligée d'en fere le payement pendant sa vie; en deuxieme lieu l'usage et usufruit pendant la vie de sadite expouse du premier corps [1] de sa maison a la rue de Rome faisant esperon au-devant de la fontaine ou il y a une piramide, lequel premier corps est au-dessus de l'entressol de la boutique, et ce tout autant que ledit corps contient, ensemble d'une cuisine, une chambre et antichambre au dessus dudit corps, le tout sans payer aucun loyer pendant sadite vie, et finalement le fond et propriété du garderobbe fermé qui est maintenant a l'usage de ladite dame de Tamborin avec ses ameublements et autres choses qui s'y trouveront en dedans lors de la mort dudit testateur; ensemble icelluy fait legs à sadite expouse dun lict bois de noyer garni de ses matelas, couvertures et de son garniment, six linseuls [2], dix cheses, une table a manger, dix huit serviettes, douze essuye mains, six napes, deux chandeliers laton [3], deux cuillieres et deux fourchettes d'argent; un chaudron, une bassine cuivre, une table fermée bois de noyer, et de baterie de cuisine suffisemment sellon sa qualité, à prendre toutes lesdites choses mobiliaires sitost après sa mort parmy celles que ledit testateur délaissera et pour en faire par sadite expouse à son plaisir et volonté.

Dadvantage ledit testateur lègue a André Puget les vergers qu'icelluy aurait vendus au s^r de Chasteau-Follet, et que ledit testateur a retenus par droit linager [4] suivant les actes receus par Mes Bezaudin et Roquemaure pour en jouir par ledit légataire dès la mort dudit testateur quy charge son héritier de payer ce qui pourra estre encore deub du prix desdits vergers lors de son decès, suposé que ledit testateur n'en ait point fait le payement pendant sa vie, lequel payement dudit restant prix sera fait a celluy qui en sera le créancier, et moyenant ledit legs ledit testateur charge ledit légataire de payer annuellement et perpetuellement une pention annuelle de vingt livres, qui commencera a courir de la mort dudit testateur et se payera en fin de chacune année, et ce au recteur de la chapelenie que ledit testateur et ladite dame sa femme ont fondée soubs le titre de Ste Magdelene par contrac de nous not^e

1. *Corps*, étage.
2. *Linzuoli*, draps de lit.
3. *Laton*, laiton.
4. Sur le *droit linager* et la *trabellianique*, que l'on trouvera plus loin, l'*Intermédiaire* a répondu par des explications complètes, trop longues pour pouvoir être reproduites ici. — Voir le numéro du 10 septembre 1866, page 526.

du dix-huit d'avril mil six cent quatre vingt treise, laquelle fondation ledit testateur approuve, ratiffie et confirme par vertu de son présant testament de point en point sellon sa forme et sa teneur, et pour la dotation d'icelle de son chef et outre ce que ladite dame de Tamborin son expouse a estably dans ledit contrac aussi de son chef, ledit testateur veut que ledit Recteur jouisse de la pension desdites vingt livres annuellement et perpétuellement, ensemble de la pention annuelle et perpétuelle de toutes les sommes que ledit testateur a et pourra payer a la descharge de sa femme soit au s[r] de la Reynarde ou autres ou mesme de la valeur des réparations que ledit testateur a faites aux biens dotaux d'icelle, dont et du tout il sera créancier de sadite femme lors de sa mort, et à ces fins lesdites sommes capitalles seront placées sur fonds, marchands ou communauté seur et solvable sitost apres la mort de ladite dame de Tamborin qui a l'usufruit d'icelles pendant sadite vie, et ce affin qu'elles puissent produire une pention au denier vingt, laquelle, et les vingt livres de pention, forme la dotation de ladite chapelenie du chef dudit testateur, y compris toutefois ce qu'il aura adsigné dans ledit contrac de fondation de son chef, et à cet effet la pention desdites sommes qui seront placées sera retirée annuellement et perpétuellement par le Recteur de ladite chapelenie qui sera obligé d'employer tout ce qui sera au-dessus de cent vingt livres de rantes et revenus de ladite chapelanie en augmosne au proffit des pauvres parans dudit testateur, dont ledit Recteur en fera la distribution, et pour premier Recteur de ladite chapelanie ledit testateur a dès a present nommé Messire Baltasard Guintran pour la desservir pendant sa vie, aux conditions du susdit contrac, conformément auquel le Jus patronal de ladite chapelle apartiendra à l'héritier dudit testateur et ayant cause en sa succession perpétuellement.

Dadvantage ledit testateur lègue a demoiselles Paule et Magdeleine Puget ses petites-filles, filles dudit s[r] François Puget, les deux mille cinq cents livres plus ou moins que ledit testateur a du prendre sur l'héritage de deffunte Jane Jourdanis leur mère, pour les avoir payées à sa descharge en acquitement de ses deptes passives pour affranchir le jardin d'icelle situé au teroir du lieu d'Olieules [1], et pour les réparations qui ont esté faites au mesme jardin, pour etre ladite somme leguee auxdites demoiselles Puget payée par les hoirs de ladite dame Jourdanis au mariage d'icelles, et jusques alors elles en retireront les interest des hoirs de ladite dame Jourdanis a une cote proportionnée a ce que rend ledit jardin sellon la liquidation qui en sera faite, lesquels interest seront payés annuellement et en fin de chacune année a compter de la mort dudit testateur;

D'ailleurs icelluy testateur legue audit s[r] François de Puget son fils les fruits et usufruits de tous ses biens et droits, deduits les legs aux termes et formes d'iceux et non compris les fruits légués a sadite expouse, pour en jouir seulement par sondit fils jusqu'à ce que noble Paul de Puget, fils d'icelluy et heritier dudit testateur cy après nommé, ait compleu sa trente-quatrième année sans qu'il soit obligé de donner caution de bien uzer, de quoy ledit testateur le releve, moyenant lequel legs ledit testateur, charge ledit s[r] François Puget son fils d'ensegner ou fere aprandre audit Paul Puget l'art de la painture, et en cas que ledit François Puget ne voulut point prendre ce soing, audit cas le testateur fait legs audit Ollivier de quatre cents livres qui luy seront payées a raison de cent livres par an, et ce des fruits dont il luy sera fait le premier payement lorsque ledit Paul aura atain sa seiziesme année, et il sera en-

1. *Olieules,* Ollioules.

suite continué pareil payement de cent livres à semblables jours des trois années suivantes; moyennant lequel legs desdites quatre cents livres fait audit Ollivier, icelluy sera tenu et obligé de luy fere aprendre et ensegner pendant lesdites quatre années, qui prendront son commencement d'abord aprés ladite seiziesme année de l'âge dudit Paul Puget, ledit art de peintre et ce qui en dépend, par quelque habile paintre que ledit Ollivier choisira, auquel il payera ce qui sera necessaire pour ledit enseignement desdites quatre cents livres a luy léguées; comme encore il fait legs audit François Puget son fils de dix loüis d'or en fonds pour luy estre payés d'abord après sa mort; et finalemant ledit testateur lègue aux enfants que ledit François Puget pourra avoir a l'advenir de legitime mariage le droit de legitime qui pourra leur competer respectivement sur les biens et droits dudit testateur au cas que ledit François Puget prédéceda icelluy, auquel cas ledit legs leur sera payé quand ils pourront le valablement retirer et avec interest jusques alors; tous lesquels legs faits par ledit testateur audit François Puget et à tous sesdits enfants nais et à naistre d'icelluy seront pour tous droits d'institution, succession legitime, suplemen d'icelle et autres quelconques quils pourront avoir, demander et pretandre sur sesdits biens et héritage, les instituant chacun en ce ses heritiers particuliers.

Et en ce qui est du reste et demeurant de tous ses biens et droits meubles et immeubles present et advenir particulierement mantionnés en l'estat qu'il a fait et signé et qui a esté attaché au precedant testament qu'il a fait pardevant nous notaire le onze septembre dernier, pour éviter les frais d'un invantaire provisionnel, et autres quelconques, ledit s^r Pierre de Puget testateur, de sa certaine sciance, propre mouvement, pleine et libre volonté il en a fait institué créé et de sa propre bouche nommé et appelé pour son héritier universel seul et en tout, a sçavoir ledit Paul Puget son petit-fils pour n'en jouir néantmoins qu'après ledit usufruit de son père finy; et à condition de ne se marier advant l'âge de trante ans, à paine d'estre privé de son heritage au proffit de ses substitués, auquel cas il luy fait legs de son droit de légitime tel qui pourroit luy competer par le predécès de son père audit testateur, auquel legs icelluy l'institue son héritier particulier au susdit cas, et néantmoins ladite institution universelle ayant lieu en faveur dudit Paul Puget, ledit testateur veut qu'icelluy ne puisse disposer de sondit bien et héritage quen faveur de ses enfans masles à son choix, option et nomination; ou, en deffaut d'un ou plusieurs de ses enfans masles, en faveur d'un des enfans masles du deffaillant pareillement à son choix, et faute par ledit Paul Puget de fere ledit choix, ledit testateur nomme dès à present l'ainé des enfans masles d'icelluy Paul Puget, et à son deffaut l'aisné des enfans masles dudit enfant ayné de Paul Puget, et à leur deffaut le puisné masle dudit Paul Puget ou l'ainé de ses enfans masle a deffaut de leur père, et ainsi de puisné en puisné ou enfans, le tout au cas du deffaut des aynés ou de leur père, substituant celluy qui se trouvera nommé ou choisy s'il est enfant en premier degré dudit Paul Puget en faveur de ses enfans masles, et en deffaut de masle en faveur de l'enfant masle dudit Paul Puget qui se trouvera l'ainé après la mort dudit choisi ou nommé, et a son deffaut de ses enfans, et d'aisné en puisné et à leur deffaut de leurs enfans masles, ledit testateur fait la mesme substitution graduellement de l'un à l'autre jusques au dernier en cas de mort sans enfans masles, en gardant toujours l'ordre de primogéniture, faisant la mesme substitution aux enfans masles dudit Paul Puget qui recueilliraient et ce en faveur de leurs enfans masles et à iceux successivement, perpétuellement, en cas de décès sans enfans selon ledit ordre, et en cas que la ligne masculine dudit Paul Puget, de ses enfans, petits enfans et autres en degré plus esloi-

gné vint à deffaillir en quelque temps que ce soit, ledit testateur substitue sondit bien et heritage en faveur du puisné masle dudit François Puget qui se trouvera pour lors en estat, et à son deffaut de l'aisné de ses enfans masle, avec pareilles substitutions que dessus en faveur de ses enfans, petits-enfants et autres en degré plus éloigné masle, et daisné en puisné des enfans masles dudit François Puget, il fait la mesme substitution jusques à la fin de la ligne masculine des enfans dudit François Puget et de ses enfans en premier et autres degrés plus éloignés, laquelle fin de ladite ligne masculine arrivant, ledit testateur substitue le plus proche de ses parans portant le nom de Puget qui se trouvera alors en estat pourveu qu'il soit masle, parce qu'il prohibe la ligne féminine de recueillir son hérédité, et pour fere sortir lesdites substitutions leur entier effect, ledit testateur charge celui qui recueillira ladite substitution au dernier degré de l'ordonnance de l'accepter d'abord par acte public et par icelluy de substituer les biens de sadite hoirie en faveur de ses substitués sellon le mesme ordre et soubs les mesmes charges, a paine d'estre privé, et ceux qui se trouveront aussi chargés après luy, de l'effect de ladite substitution au proffit de celluy qui est après appellé, lequel sera dans la mesme obligation et charge qui continuera à tous ceux qui recueilliront l'effect desdites substitutions au dernier degré de ladite soubs la mesme paine, comme aussi ledit testateur toujours pour fere sortir lesdites substitutions leur effect, prohibe à ses héritiers et substitués la détraction de la Trabelianique affin que chacun à son esgar rende entièrement ce dont il aura proffité de l'héritage dudit testateur à ses substitués, et encores il leur prohibe expressèment la vente et aliénation à quelque personne que ce soit, pas mesme a des religieux, de tous ses biens meubles et immeubles, à la réserve seulement des places de maisons que ledit testateur possède a la rue de Rome, des deux places qui restent des costez de sadite chapelle et des places de son clos visant a la place de la porte dite de Nostre-Dame du Mont, et encore des marbres que ledit testateur pourra délaisser, que ledit testateur permet à sesdits héritiers et substitués de vendre et aliéner a condition que les achepteurs ne pourront jamais payer le prix desdites places, si mieux ils n'aiment le placer à leur risque; et a l'esgard de celluy desdits marbres, qu'il sera placé sur commerçant marchand en fond seur et solvable pour pouvoir tous lesdits prix produire leurs pentions a raison du denier vingt, et icelle estre retirée par sondit heritier et autres qu'il apartiendra, Et affin qu'on recognoisse ladite prohibition de vendre, ledit testateur veut qu'aux despans de sondit héritage ledit Ollivier fasse enchasser à chaque bien compris en ladite prohibition et au lieu le plus visible d'icelluy une pierre de marbre de la longueur de deux pans et demy et deux tiers de pan de largeur et de deux pouces espesseur, avec cet escriteau gravé à chaque pierre [Fidéicommis à Paul Puget et successeurs], pour désabuser les achepteurs; et quant à toutes ses debtes actives, droits et actions, ledit testateur veut que quant ils pourront estre recouvrés ils soient a mesme temps placés à pention perpétuelle pour la conservation du fidéicommis; au moyen desquels placements sesdits héritiers et substitués ne pourront jamais retirer que les interest ou pentions, et en cas que les débiteurs voulussent s'en libérer encore, ils seront de nouveau placés toujours en pention perpétuelle; Et en cas que lesdites substitutions ayent lieu en faveur des enfans masles du s[r] Gaspar Puget son frère ou en faveur de quelque autre parant dudit testateur appellés en plus éloigné degré, en cas que ledit Paul Puget ou ses frères ou leurs enfans et autres descendans d'iceux appelés auparadvant delaissent seulement des filles qui se trouvent excluses des biens dudit testateur par moyen desdites substitutions, audit cas ledit testateur charge celluy qui la recueillira, s'il n'est point engagé dans le mariage,

a prendre pour expousé une des filles dudit Paul Puget et à leur deffaut une de celles de ses frères ou de leurs descendans, quant même elles ne porteront aucune dot, et a ces effects s'ils se rencontroient en degrés prohibés, il les charge de rapporter les dispences necessaires; et a faute par celluy qui recueillira ladite substitution de vouloir contracter ledit mariage, il le prive de pouvoir la recueillir, chargeant ledit testateur sondit heritier et ses substitués de donner un pain par semaine et un pot de vin au couvent des Religieux mandians qui se trouvera plus proche de sa maison ou il habite, et ce pandant le temps et espace de vingt années a compter de la mort dudit testateur, lequel nomme pour exécuteur de son présent testament le s[r] Ollivier qu'il prie de surveiller auxdites prohibitions de vendre et de nommer apres luy telle personne qu'il advisera pour prendre ce soing, moyennant une pention viagere de vingt-deux livres qui sera payée audit Ollivier et apres luy à ladite personne qui sera par luy nommée, dont il leur fait legs annuellement pour les gratiffier de leurs paines et soins,

Et parce que ledit testateur recognoist qu'il se peut tirer considérablement du marbre de sa colle appellée Marsilleveiro, il conseille par son présent testament à sondit heritier et substitués de fere une fabrique de marbre dans l'une des places qui luy appartiennent à ladite rue de Rome pour ouvrer ceux qui se tireront de ladite colle, ce qui leur sera très proffitable, disant ledit testateur que cest son présent dernier et valable testament numcupatif et disposition finalle de tout son bien et héritage, lequel il veut estre ainsi valable, ou s'il ne pouvoit ainsi valoir, qu'il soit valable par codicille, donation a cause de mort et par toute autre voye, droit et coustume que mieux valoir pourra à sortir à effect, cassant, annullant et révoquant ledit testateur tous les autres testaments et autres dernières volontés qu'il peut avoir cy-devant faits de tout le passé jusqu'a présant et particullierement celluy cy-dessus mantionné, voulant que son présant testament soit le seul valable, gardé et observé de point en point sellon sa forme et teneur, priant et requérant aux fins les témoins soussignés d'en estre memoratifs et nous notaire de luy en donner acte que luy avons concédé pour servir ainsy que de raison. Fait audit Marseille dans la masion dudit testateur sise en sa propriété dans la nouvelle enceinte cartier de Fongate, en presence de François Caravaque sculpteur, Jacques Massetti ouvrier en marbre, Joseph Boyer maistre masson, François Bernard aussy esculteur, Pierre Feissolle maistre menuisier, Jean-Baptiste Falcou aussi maistre masson et Guillaume Gameau tous dudit Marseille et y résidans, temoins requis et signés avec ledit testateur.

P. Puget — Jacomo Mazety — F. Bernard
F. Caravaque — L. Boye — P. Feissolle
Joan-Baptista Falchou — G. Gameau
— Reynier

Enregistré au greffe 13 a Marseille ce 28 décembre 1694.
Cout six livres.

Le testament de Puget donnerait lieu à de nombreuses remarques. Je me contenterai de relever quelques particularités.

Et d'abord, la prétention à la noblesse : noble Simon, noble Pierre, noble François, noble Paul. Comment se fait-il cependant qu'un homme si prodigue de nobles qualifications n'accorde pas à son frère Gaspard le

moindre petit *de?* Cet oubli suffit pour rendre la prétention suspecte. Elle donna lieu à plusieurs procès dont le résultat importe peu. Aux yeux de l'histoire Puget est Puget et ses œuvres sont ses titres.

En second lieu, la colline de Marsillaveiré. Le prix que Puget paraissait attacher au marbre de cette colline explique un passage du *Voyage littéraire de Provence*, par l'abbé Papon : « Lorsque M. Galland, de l'Académie des inscriptions, arriva dans cette ville, il alla voir Puget dans sa maison de campagne ; il y trouva des colonnes d'un albâtre très-précieux et si transparent que, par le poli qu'il prenait, on voyait à deux doigts d'épaisseur l'agréable variété des couleurs. Puget dit qu'il était le seul qui connût la carrière, quoiqu'elle ne fût pas bien loin de Marseille. Il est fâcheux qu'il ait envié à ses concitoyens le secret d'une découverte aussi utile. » Grosson rappelle le même fait dans son *Almanach de Marseille*, de 1786, en parlant de la grotte Roland : « Il y a lieu de croire, dit-il, que les colonnes d'albâtre dont M. Galand, de l'Académie des inscriptions, dit que le fameux Puget était possesseur, et qu'il se glorifiait d'être le seul qui en connût la carrière, n'étaient que l'albâtrise formé par le dépôt de stalactites de cette grotte. » Quoi qu'il en soit de cette conjecture, si François et Paul Puget s'abstinrent d'exploiter la carrière de Marsillaveiré, on peut penser qu'ils eurent pour cela de bonnes raisons. Mais enfin, de ces dires divers il semble résulter que Puget avait découvert dans cette colline un gisement d'albâtre translucide, semblable à l'albâtre oriental ou au marbre onyx d'Algérie.

A propos de la colline de Marsillaveiré, comment oublier une tradition locale qui donne la mesure de la grandeur de Puget aux yeux de ses concitoyens ? On raconte qu'après l'échec de la statue équestre, l'artiste irrité se retira sur une colline voisine de Marsillaveiré, et que là, se démenant à grands coups de marteau, il en sculpta le chauve sommet de façon à représenter un gigantesque profil humain. Que de fois je l'ai vu, ce masque maussade, comme un Titan endormi, le front dans les nuages ! Ailleurs, en vous montrant des accidents naturels analogues, on dira Napoléon. A Marseille, on dit Puget. Pour l'imagination méridionale, le génie mécontent est resté le héros de cette fable héroïque.

Enfin, il faut remarquer dans le testament les noms propres qui y figurent. Nous connaissons Gaspard Puget, frère aîné de l'auteur du *Milon*. Mais que dire de cet Ollivier, peintre, nommé exécuteur testamentaire et chargé d'enseigner la peinture à Paul Puget ? Serait-ce le père du peintre du prince de Conti, Barthélemy Ollivier, né à Marseille en 1712, auteur de divers sujets peints ou gravés dans le goût de Watteau ? Le nom de l'exécuteur testamentaire se trouve écrit comme une

signature au verso de deux dessins de Puget appartenant à M. de Chennevières et déposés au musée d'Alençon : preuve d'authenticité irrécusable. Le sculpteur François Caravaque, témoin du testament, nous est mieux connu. Achard (*Dictionnaire des hommes illustres de Provence*) mentionne plusieurs artistes de ce nom. Celui-ci me paraît le même qu'un François Caravage qui remporta, en 1673, le deuxième prix de sculpture de l'Académie de Paris. En 1687, il obtint de la communauté de Marseille le prix-fait de trois fontaines sur la place Neuve. Grosson le cite comme l'auteur des trois statues qui décorent le portail de l'église des Récollets. Achard nous apprend encore que l'aîné des Caravaques, bon statuaire, fut nommé directeur des ouvrages de sculpture des galères du roi; inutile d'ajouter qu'il était élève de Puget. Pour moi, je croirais volontiers cette famille d'origine génoise; le nom le dit assez : Caravaque, Caravacca. Le plus ancien, Louis Caravaque, que l'on rencontre à Toulon en 1651, aura été amené de Gênes par Puget en qualité de praticien; son frère Jean l'aura suivi avec ses fils François et Louis, et Puget se sera fait leur patron à Toulon et à Marseille. L'un achète des terrains à bâtir, l'autre sculpte des bénitiers, celui-ci décore l'hôtel de ville de Marseille de quatre bas-reliefs. Lequel des trois avait rapporté de Gênes le secret de cette marqueterie de bois qu'on y exécute encore ? Toujours est-il que l'*Inventaire* mentionne un meuble de cette espèce, « un garde-robe figuré de poirier, marqueterie du sieur Caravaque. »

François Bernard, sculpteur, autre témoin du testament, n'a point laissé de trace dans l'histoire, à moins que l'on ne voie en lui le père de ce petit peintre Bernard pour lequel Mme de Sévigné sollicitait, en 1733, le brevet de peintre des galères du roi à Marseille. Masetti, ouvrier en marbre, est encore un praticien de Gênes ou de Carrare : il signe Jacomo Mazety. Falcou serait peut-être l'aïeul d'une lignée d'architectes nommés Falque. Les autres témoins sont des maîtres maçons et des maîtres menuisiers, employés sans doute alors à terminer la chapelle de Fongate. Pour son premier testament, Puget avait convoqué quelques personnages importants, messire Charles de Joannis, seigneur de Châteauneuf et de Monfin, maître Estaquier, notaire royal des Martigues, sieur François Aubert, courtier royal, sieur Claude Lafont, bourgeois, son voisin. Pour le second, il s'en tint à ce qu'il avait sous la main, des artistes et des ouvriers comme lui. Le temps pressait. La maladie empirait. La mort arrivait à grands pas.

Trois jours après cet acte important qui fixait ses dernières volontés, Puget mourut, le 2 décembre 1694, à l'âge de soixante et douze ans. La chapelle de Fongate n'était pas encore en état de recevoir ses dépouilles,

François Puget les fit porter dans l'église de l'Observance, et c'est là que fut dressé l'acte de décès.

M. Pierre Puget, aagé d'environ soixante-dix ans, homme excellent en peinture, architecture et sculpture, est mort le 2 décembre 1694, muny des sacremens et a été ensevely aux pères de l'Observance le même jour, present messire Antoine Geoffroy, clerc, et Claude Bevons, accolite.

Signé : Geoffroy, clerc; Bevons; Geoffroy, curé.

IX.

Après cette longue étude, qui nous a permis de suivre Puget pas à pas depuis sa naissance jusqu'à sa mort à travers sa vie et à travers ses œuvres, il me paraît superflu de formuler un jugement général sur l'homme et sur l'artiste. Le lecteur prendra ses conclusions lui-même. Les faits parlent assez haut. L'artiste est tout entier dans ses œuvres, l'homme dans les documents.

L'artiste, nous le connaissons sous les aspects multiples de son génie hasardeux. De tout temps on a été prodigue d'éloges envers l'auteur du *Milon*, de l'*Andromède* et du *Diogène*. Puget peintre était resté dans l'ombre. Et cependant, s'il n'avait fait que des tableaux, Puget mériterait encore une place honorable parmi les artistes de l'école française. Dessinateur, sans rivaliser avec Poussin, il est de la famille. Il a plus de nerf que Vouet, plus de distinction que Le Brun. Coloriste, il égale Valentin par la force, il le surpasse par la richesse. Comme la plupart de ses contemporains, il n'a de français que le nom : l'Italie lui a tout donné. Mais ce qui, chez les autres, est impuissance originelle ou habitude d'éducation, n'est chez lui qu'affaire de tempérament. Provençal d'origine, il naissait à moitié italien. Lorsqu'il le devint tout à fait, seul peut-être entre ses compatriotes, il osa compléter Bologne. Élève du Cortone, il ne ferma les yeux ni sur Gênes ni sur Venise, ni sur le Corrége ni sur Van Dyck. Ses qualités d'emprunt se relèvent d'ailleurs par une exécution personnelle qui suffirait à lui faire une originalité. Réunissez le *Portrait* et le *Salvator mundi* du musée de Marseille, le *Sommeil de Jésus* du château Borély, l'*Annonciation* du grand séminaire d'Aix, la *Sainte Famille* de M. de Saporta et la *Sainte Cécile* de M. Malcor, l'auteur de ces tableaux n'est pas un maître, mais à coup sûr c'est un peintre, et un peintre bien trempé.

Toutefois, il faut le reconnaître, devant la palette et la toile le génie de Puget se contient. Il ne prend son vol que devant le ciseau et le

marbre. Alors l'aigle brise sa coquille. L'âme se répand, passionnée, fougueuse, endolorie. Peintre, il traite avec talent des sujets d'une grâce décente que la religion lui fournit. Sculpteur, ce n'est plus le même homme. Il crée le sujet et l'œuvre. Il tire de ses entrailles un trésor de vie dont il anime la matière. Ame inquiète, esprit agité, cœur exalté de compassion, piété attendrie, orgueil dévasté, soif d'opulence et d'apparat, sensibilité fébrile toujours en éveil, il a beau sourire, il souffre, il gémit, il pleure, et, sous ses larmes brûlantes le marbre se creuse, se tord, se pétrit. L'*Hercule*, les *Cariatides*, le *Saint Sébastien*, la *Conception* et les *Vierges* de Gênes, le *Milon*, l'*Andromède*, le *Diogène*, la *Peste de Milan*, rien de tranquille, rien de satisfait, rien d'olympien. La violence dans le repos, la beauté dans la douleur, la passion dans la sainteté, la pâmoison dans l'amour, la rage dans l'agonie, le mouvement dans la mort, le drame, toujours le drame, et toujours la vie dans la matière, une forme sensuelle, une chair frémissante, un souffle qu'on voit, comme on voit le vent sur les blés. Il n'y a plus ici un peintre, ni même un sculpteur. L'homme écrase l'artiste. Marbre, bronze, pierre, bois, argile, tout lui devient un moule où il jette son MOI, et dans ce MOI l'on sent vibrer l'humanité.

Sa seule fête fut la décoration navale. Devant ces immenses façades de 200 mètres carrés, il devient tout autre. Il s'épanche, il se prodigue, il s'ouvre sans effort, il s'épanouit jusqu'au sourire. Il semble que la résistance du marbre, en le provoquant à une lutte pénible, le tienne sous le joug de la douleur. Le bois des vaisseaux ne lui demande rien, que des ordres. Les ouvriers sont là, prêts à obéir. Une plume est son ciseau. L'art tout entier se prête à ses caprices. Architecture, statuaire, bas-relief, ornement, le maître peut toucher à tout, et il ne s'en fait pas faute. Il assouplit les lignes, il couvre d'un voile d'or les nudités charmantes, il marie les fleurs et les amours, il fait flotter, au gré de la brise de mer, les chevelures, les étoffes et les guirlandes; sa fantaisie évoque les nymphes et les satyres, les tritons et les néréides, toutes les chimères, toutes les gaietés du paganisme; pas un coin du navire qui ne s'anime, qui ne rie, qui ne grimace, qui ne s'illumine d'art et de soleil. C'est la *Reine*, c'est le *Monarque*, c'est le *Soleil Royal*, c'est la *Trompeuse*, c'est la *Bouffonne*. Le poëte des larmes a disparu. Le poëte du faste trône, heureux et fier, au milieu des magnificences d'une marine vraiment royale.

Architecte, il eût réalisé les mêmes merveilles s'il avait pu bâtir pour un roi. Il ne construisit que pour l'économie. Ses œuvres de pierre paraissent pauvres à côté de ses ouvrages de marbre. Mais ses rêves, ses

projets, ses plans, ses dessins, le montrent aussi large et non moins opulent. Marseille lui doit les belles dispositions de ses rues et le principe d'une décoration sans précédent en France, si ce n'est à Paris. Supposez Puget chargé de bâtir Versailles, il en eût fait quelque chose comme le palais Pitti, une demeure grandiose, un édifice puissant et robuste. Sa *Halle*, sa chapelle de la *Charité*, sa façade des *Chartreux*, ses maisons de Toulon et de Marseille suffiraient pour sauver de l'oubli le nom d'un autre architecte. Mais surtout, lorsqu'il imagine des monuments de détail, des baldaquins, des autels, des custodes, alors reparaît cette profusion de génie décoratif qui est comme le lit naturel de ce fleuve.

Voyez-le maintenant penché sur une feuille de vélin. Un graveur n'y promènerait pas la plume avec plus de netteté et de souplesse. Dessinateur de marines, Puget est encore un artiste à part, sans ressemblance avec le peintre, le sculpteur et l'architecte du même nom. Ses *tempêtes*, ses *combats de galères*, ses *vues de vaisseaux* en rade ou en pleine mer, ont la vigueur, la délicatesse et le piquant de vastes eaux-fortes. Le Louvre en possède plusieurs; mais, au lieu de les exposer, il les garde en portefeuille, comme si ces vélins dessinés par un artiste français ne valaient pas au moins les croquis maritimes du Hollandais Van de Velde!

Parcourez le catalogue de l'œuvre de Puget, vous verrez s'y déployer l'artiste à quatre faces que je me suis efforcé d'étudier. Dans chaque catégorie vous trouverez assez de productions remarquables pour faire honneur à quatre individus différents. Et cependant toutes sont sorties de la même main. Les caractères divers qui les distinguent ne s'expliqueraient pas si l'on ne connaissait la nature intime de l'homme.

L'homme, nous l'avons vu agir. Ce n'est pas seulement en style de notaire que les documents se nomment des actes. Les œuvres reçoivent l'expansion du génie. Les documents gardent l'empreinte de la vie active. Il semble que ces vieux papiers soient comme les pièces dont se composent certains modèles anatomiques : on les enlève feuille à feuille, et chaque feuille enlevée met à découvert un nouveau dessous, un ressort caché, un mystérieux principe d'action, jusqu'à ce que, de découverte en découverte, on arrive à saisir le secret même de la vie, qui est l'âme du système humain. Chez Puget, le système a des complications infinies. Mais d'abord, les souvenirs de De Dieu soulèvent la première couche. Puis, les prix-faits et les quittances laissent à nu quelques boursouflures de l'épiderme. Les lettres des intendants de la marine montrent le muscle saignant. La correspondance des échevins découvre les fibres les plus secrètes du système nerveux. Avec les lettres de Puget lui-même et son *Testament*, la charpente osseuse apparaît. On aperçoit chaque organe à

sa place : le cœur grand, fier et tendre; peu de fiel, beaucoup de bile; un cerveau brûlant, et quelque peu brûlé; des humeurs noires abondantes, opaques; un sang chaud, généreux, prodigieusement vif et prompt : le reste médiocre : la vie délaissant les grossièretés de la matière pour affluer à ces points délicats où l'ordre physique n'a de valeur que par l'ordre moral, comme l'éponge par le liquide qui la remplit. Un souffle puissant anime toute la machine appuyée sur deux ressorts : le génie et le caractère.

Bougerel a essayé de peindre Puget d'après les papiers domestiques, c'est-à-dire les notes de famille et les souvenirs épars de contemporains vieillis. Il y a dans le portrait plus d'un trait de complaisance qu'on reconnaîtra à première vue; il y a aussi de précieux détails, et, en somme, un ensemble d'une grande justesse.

Puget, dit-il, joignoit toujours l'application et l'attention à une pratique exacte : il n'entreprenoit jamais un ouvrage, qu'après avoir long-temps médité son sujet; il se renfermoit pour y penser très-tranquillement, et pour ne mettre rien dans son ouvrage qui ne fût conforme à la belle nature, au vrai, ou au vraisemblable. On trouvoit tout dans son lieu naturel. Après avoir passé ainsi quelque temps dans une espèce de solitude, et rangé dans son esprit tout son dessein, il le suivoit exactement, comme s'il eût eu un modéle. Pendant qu'il travailloit, il n'aimoit pas à être interrompu, pour ne pas perdre ses idées méditées, et corrigées dans son esprit. Ce qui faisoit dire aux personnes qui alloient chez lui par curiosité, qu'il étoit impraticable, parce qu'il ne vouloit voir personne pendant son travail, pour ne pas dissiper son esprit extrêmement attentif à ce qu'il faisoit. Il aimoit la compagnie hors de ce temps-là : il avoit du goût et de l'amour pour tous les beaux arts; il ne vouloit rien ignorer : il n'avoit besoin de personne pour ses outils; c'étoit lui qui les faisoit tous. Il entendoit la musique, il chantoit et touchoit des instruments; il pinçoit sur-tout très-délicatement le luth. Son esprit étoit solide, et capable de tout. Il étoit bon ami, exempt de cet esprit intéressé, qui ne peut être que la source de la bassesse et de la dissimulation, et d'une sordide complaisance. Il fut d'une droiture que rien ne put ébranler; l'homme du monde le plus sincère, et le plus ennemi de tout déguisement. Il étoit fidèle à tous ses devoirs envers Dieu, ses tableaux de dévotion, ses fondations, et une infinité d'autres actions sont un assez solide témoignage de ce que j'avance. Ceux qui l'ont fréquenté ont trouvé en lui un véritable ami, un excellent ouvrier, appliqué, infatigable, un homme du meilleur conseil; toujours disposé à faire honneur à sa famille, à sa patrie, à ses amis par des ouvrages qui ne mourront jamais. Je ne déguiserai pas cependant que tant de vertus et tant de talents étoient mêlés avec quelques défauts; qu'il étoit extrêmement vif, impatient, brusque, colère : mais ces ombres ne faisoient que relever davantage ses vertus et ses bonnes qualités.

Le témoignage de De Dieu confirme Bougerel : « Ce grand homme estoit voué d'une tres grande vertu, sans aucune ambition de son supreme savoir, mais d'une grande humilité par la crainte de Dieu. » La

vertu, la piété, la crainte de Dieu, j'insiste de nouveau sur ce point, et ce n'est pas dans un intérêt de secte : au dix-septième siècle on n'est pas embarrassé pour trouver de grands esprits chrétiens. Mais c'est qu'en vérité, sans cette haute vertu chrétienne, la moitié du caractère de Puget reste inexplicable. D'une part, il est tout orgueil, tout passion, tout colère; d'autre part, il est tout obéissance et tout soumission. Jamais, ni à l'arsenal de Toulon, ni dans l'affaire de la statue équestre, la violence ne le pousse jusqu'à la révolte. Après s'être bien débattu, il s'arrête. Il accepte la volonté du roi. Sans doute il conservera un petit regain de rancune, il continuera à réclamer pour ses intérêts lésés : l'homme persiste, mais le chrétien s'avoue vaincu et se résigne à sa défaite. Ce n'est pas la disgrâce souriante de Fénelon. C'est, comme dans la tempête de Tibériade, l'apaisement tumultueux des flots sous la main du maître.

Ce qu'une nature aussi contradictoire dut souffrir, on le devine. Puget souffrit toujours, il souffrit partout, et jamais il ne souffrit sans crier. Chose bizarre! Un autre sculpteur, un homme de notre temps, Simart, nous a montré le même spectacle d'une âme d'artiste dévorée par le travail latent de la douleur. Mais Simart souffrait en mélancolique, Puget en rageur. Simart luttait contre le tempérament de son génie, Puget ouvrait la porte au sien. Simart s'abreuvait de ses larmes au milieu d'une gloire combattue par d'affreux malheurs domestiques. Puget avait la gloire et il avait le bonheur. Il s'était fait de ses propres mains une existence riche, enviée, libre et dominante, et il souffrait. On ne peut méconnaître le fait. Seulement, au lieu de l'attribuer aux circonstances ou aux influences extérieures, il ne faut l'attribuer qu'à lui-même. Les grandes natures défient l'action des milieux.

En ce sens, il y a entre la nature de Puget et son génie une étroite connexité. Ses œuvres ne disent pas sa vie, mais elles disent son âme. La plupart des biographes s'y sont trompés. Ils ont accusé Louis XIV, ils ont crié à la misère, ils ont torturé l'histoire pour voir dans Puget un écho des désastres du temps. Erreur! Puget est l'écho de lui-même. On peut le définir d'un mot : un génie plein de soi.

Rappelons-nous qu'il est né sur les bords de la mer. La mer donne à ses riverains quelque chose d'elle-même, la Méditerranée surtout. Bien différente de l'Océan, dont on sent toujours la fougue, la Méditerranée dort le plus souvent au soleil, et sa surface polie sert de miroir au ciel bleu. Vienne un souffle de mistral, une colère subite trouble l'azur de la mer sans troubler l'azur du ciel, gonfle les flots, hérisse la surface de petites vagues mutines. En quelques heures le lac est devenu plus impraticable que l'Océan. Dans toutes les natures méridionales il y a du mis-

tral, il y a de ces tempêtes en plein soleil. Chez Puget, un beau soleil illumine la vie; le génie reflète l'infini divin; mais l'âme, comme l'outre d'Éole, porte en ses flancs un implacable mistral.

Certes, nous voilà loin de la sérénité olympienne de Poussin. Le nom de Poussin appelle la sympathie et défie la critique, car il est le symbole de la raison dans l'art. Puget appelle la critique sur les écarts de son génie, et, par les écarts de son caractère, il tient la sympathie à distance. Cependant, pour la gloire de la France et pour l'honneur de l'art (je ne dis pas pour le salut de l'art), l'un des deux noms vaut l'autre. J'aime à voir leurs bustes voisins veiller sur les destinées de l'art français, comme pour lui prêcher, avec les sévérités de la sagesse, les hardiesses de la passion. La peinture française peut s'inspirer sans danger aux sources tranquilles d'un bon sens idéal. Elle peut être un art de raison. Mais que ferions-nous d'une sculpture rationnelle? Sous l'empire de la civilisation chrétienne, étant donnée l'indifférence ou l'insuffisance plastique du goût français, la sculpture ne semble possible en France qu'à la condition d'être un art de tempérament.

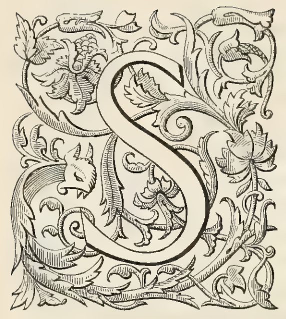
LÉON LAGRANGE.

(Le catalogue au prochain numero.)



VAN DER MEER DE DELFT

(SUITE [1].)



S'IL était possible de réunir dans une exposition publique tous ses tableaux, van der Meer de Delft monterait vite au premier rang de l'école hollandaise.

Cette « petite » école hollandaise, qui ne dure qu'un siècle, de Mierevelt à van Huysum, qui commence par le portrait du Taciturne et qui finit par un bouquet de fleurs, a le privilége de compter une foule de maîtres égaux entre eux, — parce qu'ils sont différents.

Dans les autres écoles, il y a une hiérarchie. L'école hollandaise est une *panarchie*, si l'on veut permettre de dire ainsi. En Hollande chaque peintre est *maître*, quel que soit le genre dans lequel il accuse sa singularité : Brouwer et les Ostade, Both, Berchem et du Jardin, Paulus Potter, Gerard Dov, Albert Cuyp et van der Neer, van Goien et Wynants, de Heem et Hondecoeter, van der Heyden, Wouwerman, les van de Velde, Ruisdael et Hobbema, Terburg et Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen, et combien d'autres, sont parfaitement maîtres, chacun selon son essence,

1. Voir la dernière livraison, où doivent être rectifieés quelques fautes typographiques : Il faut lire de Winter, au lieu de « de Vinter », Schoonhoven, au lieu de « Schoonhaven », Pommersfelden, au lieu de « Pommerfelden » (p. 320) ; Ruisdael, au lieu de « Ruidael » (p. 329); Eglon van der Neer, au lieu de « van der Meer » (p. 323) ; 1666, au lieu de « 1676 » (comme date de publication des *Voyages de Monconys*), gravé dans Lebrun, au lieu de « d'après Lebrun » (p. 324), etc.; page 310, ligne 11, il faut supprimer « son fils? ». La note de la page 318 doit être transposée à la page 312, car elle concerne le *fac-simile* de la signature de la *Courtisane* de Dresde et non le *fac-simile* de la signature du *portrait de Vermeer* à la galerie du comte Czernin.

tout comme Rembrandt et Frans Hals. Lion, aigle, papillon, chêne, violette, rubis, émeraude, ont titre égal dans la création.

Il faut, s'il vous plaît, que nous acceptions van der Meer de Delft dans cette pléiade des « petits maîtres » hollandais, et comme leur égal. Comme eux, il est naturellement original, et ce qu'il a fait est parfait.

De quoi se compose son œuvre? D'abord, de scènes familières, représentant les mœurs de son époque et de son pays; ensuite, de vues prises dans l'intérieur des villes, simples fragments de rues, parfois un simple portrait de maison; enfin, de paysages où l'air et la lumière circulent comme dans la nature.

De ses tableaux à figures, nous en connaissons maintenant une vingtaine, qui se classent à côté des tableaux de Metsu, de Terburg, de Pieter de Hooch et de Jan Steen. Mais van der Meer a plus d'accent que Metsu, plus de physionomie que Terburg, plus de distinction que Jan Steen, plus d'étrangeté que Pieter de Hooch. Ayant peint d'abord quelques figures de grandeur naturelle, comme dans la *Courtisane* du musée de Dresde, les figurines de ses petits tableaux ont toujours conservé une certaine tournure délibérée dans leur ingénuité. Le soldat du tableau de M. Double, ainsi qu'on peut le voir dans la superbe eau-forte de M. Jacquemart, a l'air d'un personnage peint par un maître vénitien, ou par Rembrandt. J'ai possédé un moment la *Dévideuse,* qui est retournée en Angleterre, d'où elle était venue. On eût dit un Rembrandt pâle, ou un chef-d'œuvre de Nicolas Maes dans sa grande manière. La *Laitière,* bien que dans la proportion des figurines habituelles à Terburg, est peinte aussi amplement qu'une grande figure de Rembrandt.

Van der Meer affectionnait surtout les figures seules : la *Laitière,* la *Dévideuse,* la *Jeune femme au clavecin* et la *Jeune femme qui se pare,* reproduites en gravure dans la dernière livraison, l'autre *Pianiste* de la galerie de Pommersfelden, la *Liseuse* du musée de Dresde et la *Liseuse* du musée van der Hoop, la *Guitariste* de la collection Cremer, la *Dentellière* de la collection Blokhuyzen, les deux *Géographes* de la galerie Péreire, la *Peseuse de perles* de la collection Casimir Perier, la *Servante qui dort* de la collection Hudtwalcker à Hambourg; ce tableau, assez particulier dans l'œuvre de Vermeer, je l'ai maintenant, depuis la mort de M. Nicolaus Hudtwalcker père : la figure de femme est entière, assise sur une chaise, au milieu de la cuisine, non loin du foyer. Par extraordinaire, l'intérieur est assez sombre, une faible lumière glissant d'une lucarne haute. Beaucoup d'accessoires, qui rappellent un peu Kalf. La servante elle-même, en caraco rouge, tablier blanc et jupon bleu, rap-

pelle presque Brekelinkam. Je ne sais à quelle date rapporter cette peinture, signée sur un tonneau, du monogramme



Mais que cette femme dort bien! C'est là une des merveilleuses qualités de Vermeer : justesse de pose et d'expression. Ses personnages sont tout entiers à ce qu'ils font. Comme ses Liseuses sont attentives à leur lecture! comme sa Dentellière est adroite avec ses petits écheveaux de fil! comme sa Guitariste joue et chante! Et regardez la Fillette qui noue son collier devant un miroir; la gentille mine qu'elle fait, avec son petit nez retroussé et sa bouche mi-ouverte! Et la Fillette qui rit avec son soldat, et la Coquette de Brunswick qui rit avec son galant! C'est la vie même. On devine tout de suite le petit drame qu'expriment ces physionomies. La Liseuse du musée van der Hoop est contrariée d'une mauvaise nouvelle : est-ce que son amant lui écrit qu'il part pour les Grandes-Indes? Dans le tableau de la collection Dufour, il semble entendre la dame dire à sa servante en lui remettant la lettre : — Vous savez... c'est pour ce jeune homme... le blond... Ne vous trompez pas d'adresse.

Souvent, dans Vermeer, comme dans Jan Steen, les accessoires, et particulièrement les tableaux accrochés au mur, sont très-significatifs. Dans une *Jeune malade* de Jan Steen, on voit, au-dessus du lit, l'*Enlèvement des Sabines :* — Heureuses Sabines, d'être enlevées par ces forts Romains! pense sans doute la belle malade d'amour. Dans la *Peseuse de perles* de Vermeer, le tableau du fond représente le *Jugement dernier :* — Ah! tu pèses des bijoux? tu seras pesée et jugée à ton tour! Dans ma *Jeune femme au clavecin*, la tête se modèle sur un tableau représentant Cupidon qui accourt avec une lettre à la main. — L'amour lui trotte dans la tête. — Bien sûr, il est en route pour lui apporter quelque billet doux. Naïvement inquiète, elle espère, elle prélude sur son piano, — en attendant l'amour qui vient.

Tout cela, sans aucune prétention emblématique. Gare cependant à Gérard de Lairesse et à ses mythologiades qui ne sont pas loin! Cet Amour tout nu, avec son arc en guise de bâton, pourrait bien être de Lairesse. Heureusement, chez Vermeer, on ne découvre ces petites finesses allégoriques qu'après avoir tout compris par l'expression même des personnages. N'est-il pas tout simple qu'il y ait de fiers portraits d'homme dans le boudoir où la Coquette de Brunswick, élégamment costumée en soie à brocheries d'or, boit avec ses riches amoureux?

La manie des cartes géographiques, je ne sais à quoi l'attribuer. Peut-être Vermeer trouvait-il, tout simplement, que ces grandes pancartes bigarrées faisaient bien contre les murs blêmes frappés de soleil. Les cartes sont d'ailleurs très-communes dans les maisons hollandaises, la Hollande ayant une existence pour ainsi dire cosmique. Il n'y a guère de Hollandais, d'une classe quelconque, qui n'ait voyagé dans *ses* colonies et qui ne soit familier avec la géographie de l'univers. Sur la carte du tableau de la galerie Double, qui porte aussi son inscription NOVA ET ACCURATA TOTIUS HOLLANDIÆ WESTFRISLÆQ. TOPOGRAPHIA, sont indiqués, comme sur la carte du tableau de la galerie Czernin, les noms des mers, grand chemin de l'Inde. Peut-être que van der Meer eut souvent le désir d'aller voir la couleur du temps au Japon et à Java? Peut-être qu'il pensait à ces pays ensoleillés, lorsqu'il peignait ses Géographes, la main sur le globe, ou mesurant la distance avec un compas!



La qualité la plus prodigieuse de Vermeer, avant même son instinct physiognomonique, c'est la qualité de la lumière.

Les effets de vive lumière par contraste à de fortes ombres ne sont pas très-difficiles. Pour ma part, je ne suis pas fou des antithèses de Ribera et de Caravaggio, de ces combats entre blanc et noir, qui caractérisent la manière des *tenebrosi*, admirés en Italie au XVIIe siècle. Les deux grands maîtres de la lumière sont, à mon avis, et pour des raisons différentes, Velazquez et Rembrandt : celui-ci, qui ménage la dégradation du clair jusqu'à l'obscur et qui illumine même les ténèbres; l'autre, qui épand la pleine lumière sans opposition d'ombres; tous deux incompables, Rembrandt surtout pour les intérieurs, Velazquez surtout pour le plein air; tous deux, — ces naturalistes! — poétisant néanmoins les effets lumineux avec un arbitraire fort éloigné de l'effet naturel.

Prenons Rembrandt et un de ses chefs-d'œuvre, le *Ménage du menuisier* (n° 410, au Louvre). Par la grande fenêtre cintrée, la lumière inonde toute la partie gauche de l'atelier et frappe d'un rayon d'or le sein de la mère nourrice. Comment expliquer qu'il ne fasse pas clair à droite, et qu'on y distingue à peine la haute cheminée avec sa crémaillère et son chaudron? Ouvrez votre fenêtre par un grand soleil et retournez-vous pour voir s'il ne fait pas jour dans le fond de votre chambre. La lumière n'est-elle pas expansive et incompressible? Qu'est-

ce qui arrête le rayon sur la femme assise? La volonté seule de Rembrandt. Sa manière d'éclairer est un artifice, un caprice de son génie. Il lui plaît de maîtriser la lumière, de la concentrer toute vive en un point significatif et de l'éteindre où il suffit qu'on devine les accessoires. Ah! que c'est bien dit : « les jeux de la lumière! » Rembrandt joue avec le soleil. Serait-ce là une critique de Rembrandt, que j'aime par-dessus tous les peintres, justement à cause de ses fantasqueries? Mais non : je cherche seulement à spécifier la faculté particulière à Vermeer pour éclairer sa peinture autrement que Rembrandt et les maîtres les plus affolés du soleil.

Chez Vermeer, la lumière n'est point du tout artificielle : elle est précise et normale comme dans la nature, et telle qu'un physicien scrupuleux peut la désirer. Le rayon qui entre à un bord du cadre transperce l'espace jusqu'à l'autre bord. La lumière semble venir de la peinture même, et les spectateurs naïfs s'imagineraient volontiers que le jour glisse entre la toile et la bordure. Quelqu'un, entrant chez M. Double, où le *Soldat et la fillette qui rit* était exposé sur un chevalet, alla regarder derrière le tableau pour voir d'où venait ce merveilleux rayonnement à la fenêtre ouverte. Aussi les cadres noirs vont-ils très-bien aux tableaux de Vermeer.

Rembrandt est couleur d'or dans les chairs et couleur de marron dans les ombres. Vermeer est dans les lumières couleur d'argent, et dans les ombres couleur de perle.

Dans Vermeer, point de noir. Ni barbouillage, ni escamotage. Il fait clair partout, au revers d'un fauteuil, d'une table ou d'un clavecin, comme auprès de la fenêtre. Seulement, chaque objet a juste sa pénombre et mêle ses reflets aux rayons ambiants. C'est à cette exactitude de la lumière que Vermeer doit encore l'harmonie de son coloris. Dans ses tableaux comme dans la nature, les couleurs antipathiques, par exemple le jaune et le bleu, qu'il affectionne surtout, ne discordent plus. Il fait aller ensemble des tons extrêmement éloignés, passant du mineur le plus tendre jusqu'à la puissance la plus exaltée. L'éclat, l'énergie, la finesse, la variété, l'imprévu, la bizarrerie, je ne sais quoi de rare et d'attrayant, il a tous ces dons des coloristes hardis, pour qui la lumière est une magicienne inépuisable.

Comme peintre de scènes familières, Vermeer a des égaux. Comme peintre de vues de villes, il est unique. On ne saurait à qui le comparer. Il ne ressemble point à van der Heyden, même lorsqu'il mêle du paysage à l'architecture, par exemple dans la *Vue de Delft* et dans le *Cottage* de la galerie Suermondt. Van der Heyden, d'ailleurs, n'a jamais eu l'audace



LE SOLDAT ET LA FILLETTE QUI RIT.

Imp Delâtre, Paris.

de faire un petit morceau de rue vulgaire : il lui faut des quais, des arbres et quelque monument, église ou hôtel de ville. Vermeer se contente d'une *ruelle*, avec une petite percée de ciel entre deux toits. Ce n'est rien, mais c'est exquis. Les artistes ont été bien étonnés devant ma petite *Ruelle* à l'Exposition rétrospective. A gauche, une boutique de boulanger, avec des petits pains sous l'auvent; à droite, un atelier de maréchal ferrant; puis quelques maisonnettes, avec une enseigne de barbier ; au carrefour, trois figurines debout; deux hommes et une femme qui porte un coq; des poules picotent sur le pavé en avant. Quelle idée de peindre cela ! Ce n'est pas un tableau, — mais c'est de la peinture.

L'œuvre la plus extraordinaire en ce genre est la *Façade de maison* (galerie Six) : une maison d'ouvriers à Delft, vue de face, le toit coupé par la bordure ; à peine une petite échappée sur le ciel, au-dessus d'une cour; pour premier plan, les dalles d'une espèce de trottoir devant la porte, où l'on voit une femme assise. Rien qu'un mur, et quelques ouvertures sans la moindre ornementation. Mais quelle couleur!

C'est ce tableau de la galerie Six qui nous sert à authentiquer toutes les *Ruelles* de Vermeer, non-seulement par les analogies du ton et de la touche, mais à cause de sa signature :

I. Meer

qui diffère un peu de la signature la plus habituelle sur les tableaux d'intérieur, sur la *Coquette* de Brunswick, sur les *Liseuses*, sur les *Pianistes*, sur la Tête de la galerie d'Arenberg, sur le *Géographe au compas*, sur la *Jeune femme qui se pare*, etc., et qui est

Meer ou Meer

La *Ruelle* de la collection Hudtwalcker à Hambourg est signée :

MEER.

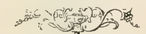
Même signature, un peu fruste, sur ma *Ruelle* exposée aux Champs-Élysées.

L'*Intérieur de béguinage*, petite femme coiffée d'un béguin blanc et appuyée sur une demi-porte (voir la gravure en tête du premier article), est signé :

Meer

De ces Ruelles, j'en ai rencontré presque une douzaine. Il y en a une chez M. Ruhl, amateur, à Cologne; une chez M. de Gruyter, marchand, à Amsterdam. Il y en avait une dernièrement chez M. Smith, de Bond Street, le fils de John Smith, etc. Toutes sont très-originales, très-délicates et très-harmonieuses. Van der Heyden n'est pas plus minutieux que Vermeer, pas plus attentif au détail; mais il est plus mince et plus sec. Si Vermeer, comme van der Heyden, pique dans un mur toutes les petites pierres, dans un toit toutes les petites tuiles, et çà et là tous les détails microscopiques, la finesse de l'exécution disparaît dans l'ensemble, et chaque objet se perd dans la masse. La lumière, partout épandue, enveloppe les menus accessoires. L'harmonie est telle, que la couleur, infiniment variée, semble revenir à la monochromie.

On sait, par son Inventaire de 1656, que Rembrandt avait peint aussi « *quelques maisons*. » Je voudrais bien retrouver cette peinture de Rembrandt pour la comparer aux Ruelles de van der Meer.



Pour la série des paysages, nous n'avons plus, jusqu'au bout, la même certitude d'authenticité que pour les Scènes d'intérieur et pour les Ruelles. Nous sommes obligé de consulter les analogies entre les œuvres certaines et les œuvres probables, de procéder du connu à l'inconnu.

Heureusement, nous avons d'abord comme point de comparaison un paysage incontestable: la *Vue de Delft*, du musée de La Haye. Ce tableau, outre sa tradition, qui l'a toujours affirmé van der Meer de Delft, porte le monogramme :

M

Le V à la base du premier jambage de l'M, comme dans la belle signature entière de la *Courtisane* de Dresde :

Meer
1656

Un autre paysage incontestable de Vermeer de Delft est le *Cottage* de la galerie Suermondt, bien qu'il ait été attribué successivement à

Hobbema, à Ruisdael et à Philip Koninck. Sa signature, presque illisible aujourd'hui, laisse deviner seulement des lettres faisant à peu près

MEER.

Mais le devant de la maisonnette précédée d'un trottoir dallé, la petite femme à la porte et les autres figurines ont un rapport évident avec la peinture de la galerie Six : *Façade d'une maison hollandaise.*

Le second tableau de la galerie Suermondt, les *Dunes*, si vivement admiré, ainsi que le *Cottage*, à l'Exposition rétrospective, offre une signature assez différente :

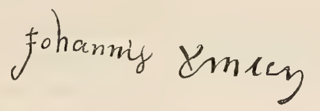


Le J portant une barre, qui a été omise dans le *fac-simile*. Cette signature se rapproche d'ailleurs de celle qui est lisiblement écrite sur le dessin de la *Vue de Delft*, conservé au musée de Francfort, et gravé à l'eau-forte par M. Lalanne (voir la livraison précédente). Le dessin du musée de Francfort étant, sans contestation possible, l'étude de van der Meer de Delft pour son tableau du musée de La Haye, les *Dunes* de la galerie Suermondt sont donc aussi du Delftois. On s'en assure encore par l'analogie des figurines avec celles du *Cottage*, par la qualité du ton, par la valeur des lumières et par divers signes qu'on peut expliquer seulement devant le tableau.

Si ces *Dunes* sont du Delftois, nous ne sommes plus embarrassé pour une douzaine de paysages, qui sont très-certainement du même peintre. M. Suermondt possède encore un autre paysage, *Entrée de forêt*, provenant, ainsi que les *Dunes*, de l'ancienne galerie Weyer, de Cologne, et signé des initiales J. V. M., de même forme à peu près que dans la signature des *Dunes*.

Moi aussi j'en ai eu trois, dont l'un a passé de l'Exposition rétrospective dans la galerie de la grande-duchesse Marie de Russie; petits paysages panoramiques qui rappellent beaucoup Philip Koninck, assez Rembrandt, et parfois Ruisdael, quand il a peint de ces sites planes avec des horizons lointains.

Dans la galerie du comte Czernin à Vienne, autre petit paysage délicieux, avec la signature :



assez analogue aux autographes de Vermeer sur le registre de la guilde de Delft.

Dans la galerie de Schleissheim, près Munich, et catalogué comme *Inconnu*, autre petit paysage sablonneux, avec une entrée de forêt et un petit cavalier qui ressemble à celui des *Dunes*. La signature :

diffère encore des précédentes, bien que toutes ces peintures soient assurément du même artiste.

Au musée de Bâle, et sous le nom de Jacob van *Ruisdael*, autre paysage sablonneux, avec entrée de forêt et deux petits cavaliers. Au musée de Brunswick, sous le nom de *Jacob* van der Meer, et avec la signature *I. v. Meer*, encore des dunes, un pays plat et quelques arbres.

A Francfort-sur-Mein, chez M. Brentano, l'heureux possesseur des miniatures de Fouquet, se trouve un paysage qui intrigue tous les connaisseurs, un chef-d'œuvre, présenté dans la collection comme Philip Koninck, après avoir été attribué à Rembrandt par M. Passavant. C'est encore un van der Meer de Delft, toujours si les *Dunes* sont du Delftois. On en trouvera bien d'autres indiqués au catalogue avec un point d'interrogation.

Tous ces paysages sont étonnants comme effet de lumière, très-simples et à la fois extrêmement originaux, très-fins de couleur et d'une harmonie charmante. Il faut bien qu'ils aient de rares qualités, puisqu'on les attribue tantôt à Rembrandt ou à Philip Koninck, tantôt à Hobbema ou à Jacob van Ruisdael.

M. Suermondt et M. Waagen ne doutent point qu'ils soient de notre cher Delftois. M. Cremer hésite et pense au vieux Vermeer de Haarlem. Moi, qui ai le malheur de joindre le scepticisme à la passion, je les crois du même peintre que les Ruelles et que les Scènes d'intérieur, — mais je n'en suis pas absolument sûr. Il ne faut pas d'ailleurs s'effrayer des disparités apparentes dans l'œuvre d'un maître. Qui reconnaîtrait le Rembrandt des *Syndics* dans le Rembrandt de certains portraits sobres et presque secs, peints vers 1630 ? Qui reconnaîtrait le Nicolas Maes de 1655 dans le Maes des portraits amollis et violacés peints vers 1680? Si, par chance, les tableaux de Vermeer étaient tous datés, comme le sont en général ceux de Rembrandt et de Maes, on s'expliquerait sans

doute la différence des sujets qu'il peut avoir affectionnés à des époques différentes, et aussi la différence de son exécution sous des influences diverses. Il est certain d'abord que les deux tableaux de la galerie Six, une *Laitière versant du lait* et une *Façade de maison*, et le tableau du musée de La Haye, *Vue de Delft*, trois sujets si différents, sont du Delftois. Il est certain que la *Courtisane* de Dresde, cette peinture fougueuse et empâtée, et la *Jeune femme au clavecin*, cette peinture sobre et presque froide, sont encore de ce « Protée, » de ce « sphinx. » Sur ces tableaux, garantis par leur tradition et leur signature, le moindre doute est impossible. Seulement, la *Vue de Delft* a peut-être été faite chez Fabritius, et la *Laitière* sous l'œil de Rembrandt; la *Courtisane* est de 1656, et la *Pianiste* a probablement été peinte vers 1672. Il n'y a pas tant de divergence entre le *Cottage* et les *Dunes* de la galerie Suermondt qu'entre la *Coquette* de Brunswick et une petite *Ruelle*. Rattachons donc, — jusqu'à nouvelle découverte, — tous les fins paysages signés *J. Vermeer* au Delftois, sauf à le dédoubler plus tard, si quelque document imprévu prouvait qu'ils doivent être restitués au van der Meer de Haarlem. La nomenclature de l'école hollandaise s'enrichirait alors de deux grands artistes ressuscités, au lieu d'un.



Les dessins de van der Meer de Delft sont très-rares, et je n'en connais que deux :

Le dessin de la *Vue de Delft* pour le tableau de La Haye. Vendu 92 florins à la vente de Vos, Amsterdam, 1833, il est présentement au musée de Francfort. On peut juger de son mérite dans l'eau-forte de M. Lalanne.

Le dessin d'après nature d'une jeune fille assise, vue de profil et les bras croisés, en buste, à la sanguine. Vendu 60 florins à la vente Goll van Franckenstein, Amsterdam, 1833, puis 130 florins à la vente Verstolk van Soelen, La Haye, 1847, il vient d'être acheté par M. Suermondt à la vente Leembruggen, Amsterdam, 1866. Cette belle étude, d'après le modèle qui a servi à Vermeer pour la soubrette dans le tableau de la collection Dufour à Marseille, est dessinée grassement, par larges plans. Elle rappelle à la fois Rembrandt, Nicolas Maes et Metsu. Les mains croisées l'une sur l'autre sont merveilleuses de modelé et de raccourci.

Vermeer a travaillé aussi pour les célèbres faïenciers de sa ville

natale, car nous connaissons trois plaques à sujets bleus, exécutées d'après ses peintures ou d'après ses dessins : deux à Paris, chez M. Demmin, qui les a rapportées de Hollande; scènes familières en plein air, avec de petits personnages jouant aux cartes et buvant, auprès d'une maison; la troisième, à La Haye, chez M. Weckerlin, secrétaire de la reine de Hollande; cette plaque ovale, représentant l'*Aumône,* vaut un prix assez élevé; je crois que M. Weckerlin en a refusé 800 fr. M. Demmin, dans son *Traité,* p. 271, suppose que Vermeer aurait fait lui-même directement, sur les plaques préparées pour le feu, ces peintures si fines et si spirituelles. Cependant les personnages sont à l'inverse : ils tiennent de la main gauche le cruchon, la pipe, tandis qu'ils tiennent leurs cartes dans la main droite; ce qui indique sans doute une reproduction par contre-épreuve.

Nous ne savons rien de la famille de Vermeer, ni s'il s'est marié, ni s'il eut des enfants. Qu'est-ce qu'une Catrina van der Meer, qui a peint dans le genre de Netscher, et dont le catalogue Bergeon, Amsterdam, 1783, enregistre un tableau : « Dans une niche, un garçon, tenant une cage, donne à boire à un oiseau »?

Des imitateurs, il en eut probablement, sans parler d'Ochtervelt, qui tient de lui et de Metsu; ni de Coedyk, qui tient de lui et de Pieter de Hooch.

L'Ochtervelt de la galerie d'Arenberg,—*Intérieur de cuisine,* avec une femme debout, préparant des poissons, et un petit garçon qui la regarde en riant, — on le prendrait pour un van der Meer, à cause du mur pâle sur lequel s'enlèvent les personnages et de la justesse de la lumière. Le tableau attribué à Ochtervelt dans la galerie de lord Wellington à Londres, — une femme, en robe jaune, vue de dos, tenant un papier et chantant, près d'un homme qui l'accompagne sur la guitare, — je le crois même un van der Meer authentique.

Les Coedyk que nous connaissons ressemblent aussi de très-près aux van der Meer; par exemple, le tableau de la galerie van Loon à Amsterdam, et même la *Boutique de barbier,* ou le *Pansement,* qu'on a vu passer dans la vente Demidoff, Paris, 1863, et qui fit partie du célèbre cabinet Lormier. — Dans la riche galerie Braancamp, il y avait deux Coedyk, dont l'un fut vendu 4,300 florins!

M. van Westrheene, qui a déjà publié une monographie sur Jan Steen, et qui prépare maintenant un travail sur Paulus Potter, vient de découvrir que Jan Steen avait positivement été brasseur à Delft. Van der Meer et Jan Steen étaient presque du même âge, Jan Steen étant né vers 1626. Ils ont dû se fréquenter à Delft et s'estimer, car ils ont bien des

analogies. Qui des deux a influencé l'autre? Lord Hertford, dans sa collection de Manchester-House à Londres, possède un curieux et superbe Jan Steen (?), qui pourrait être un van der Meer, d'autant plus que la signature J. Steen, en lettres romaines, est fausse : c'est une *Leçon de musique,* sujet particulièrement sympathique à Vermeer. Une jeune fille, assise devant son piano et vue de profil à droite, se détache sur une muraille pâle; elle a une belle jupe citron. En face d'elle, le vieux musicien qui donne la leçon se penche sur le piano, avec un geste animé, pour reprendre quelque faute. La fillette joue mal..., elle pense à l'amour, — aux Amours qui folâtrent au-dessus de sa tête dans un tableau accroché au mur et mi-voilé par un rideau... Tout cela encore ressemble bien à Vermeer!

Pour les *Ruelles,* nous n'avons jamais rien rencontré qui se rattachât à Vermeer; une fois seulement, à la vente Gustav Fincke, à Bamberg, près Nürnberg, il y avait derrière un meuble, dans l'ombre d'une alcôve, un tableau catalogué « Gerhard Berckheiden : *Vue d'une rue dans une ville hollandaise.* » On vendait les objets en place, et j'ai acheté le tableau sans l'avoir vu au grand jour, supposant que je tenais encore une *Ruelle* de Vermeer. C'est Vermeer, à s'y méprendre, même de près; plus faible et plus froid cependant. En étudiant la peinture, j'y ai trouvé une signature très-correcte : I. vrel. Ce nom n'est guère hollandais, ni d'aucune langue. Est-ce une abréviation, une contraction? je ne sais. Toujours la peinture est-elle d'un ancien sectateur de Vermeer, et qui l'imite avec une exactitude scrupuleuse. Sauf ce I. vrel, et sauf le Daniel Vosmaer, dont nous avons cité les Vues de Delft lors de l'explosion de la poudrière en 1654, aucune autre trace d'artistes qui puissent procéder de van der Meer comme peintres de rues et de maisons.

Mais van der Meer a été copié assez souvent par les Hollandais. J'ai vu à Haarlem, chez M. Quarle, et ensuite à Paris, chez M. Meffre, une belle copie du tableau de La Haye, faite, il y a environ cinquante ans, par un peintre nommé Hendricks. Ce Hendricks et un autre artiste nommé Vinkeles ont laissé diverses copies très-habiles de notre maître. A la vente de Vos, Amsterdam, 1833, un dessin de Vinkeles, d'après une peinture de Vermeer : « *Jeune femme près d'une table, avec des mets,* » atteignit 150 florins! Le savant expert d'Amsterdam, feu Brondgeest, aimait aussi à copier van der Meer, et M. de Gruyter, à Amsterdam, possède encore deux beaux dessins de Brondgeest d'après des *Ruelles* de Vermeer, qui doivent être maintenant en Angleterre. On peut voir aussi chez un des directeurs du musée d'Amsterdam, amateur passionné de son école hollandaise, mon digne ami, M. Praetorius, une superbe copie

qu'il a faite lui-même, il y a bien longtemps, de la *Façade de maison*, avant qu'elle fût chez M. Six van Hillegom.

Il resterait à chercher les relations que van der Meer peut avoir eues avec plusieurs paysagistes à qui il ressemble; par exemple, avec Philip Koninck, dont le grand chef-d'œuvre de la galerie du marquis de Westminster, Grosvenor Square, est daté 1655; par exemple, avec Jacob van Ruisdael, dont on voit dans la même galerie un paysage panoramique daté 1647, et qui pourrait bien avoir influencé Vermeer; par exemple, avec Hobbema, dont le premier tableau daté est de 1654. Van der Meer les a sans doute connus à Amsterdam autour de 1655, et il peut les avoir revus plus tard dans les environs de Haarlem, qui était alors, pour les paysagistes hollandais, la contrée d'affection, comme est aujourd'hui, pour les paysagistes français, la forêt de Fontainebleau.

Hélas! il reste surtout à poursuivre les recherches sur la biographie de van der Meer, et à retrouver un certain nombre de ses tableaux qui m'ont échappé jusqu'ici, bien que j'en aie des indications traditionnelles. J'ai fait ce que j'ai pu, *als ich kan*, selon la devise de Jan van Eyck. A présent, j'espère que les chercheurs de tableaux en tous pays auront la chance de découvrir quelques nouvelles peintures de van der Meer, et je leur serai bien reconnaissant s'ils veulent me communiquer leurs découvertes. J'espère surtout que nos amis les Hollandais, chercheurs de vieux papiers, archivistes, critiques, historiens, artistes, amateurs, découvriront de nouveaux documents authentiques qui jettent enfin la lumière sur les francs artistes de leur pays.

W. BÜRGER.

(Le Catalogue de l'œuvre à la prochaine livraison.)



NOTICE

DE

QUELQUES MANUSCRITS PRÉCIEUX

SOUS LE RAPPORT DE L'ART

XVe SIÈCLE[1]

IV.

PONTIFICAL DIT DE POITIERS OU DE JACQUES JOUVENEL DES URSINS.



'EST à la bibliothèque de la ville de Paris que se conserve aujourd'hui le quatrième ouvrage auquel est consacrée cette notice.

Ce manuscrit compte deux cent vingt-sept feuillets de très-beau et très-fort parchemin vélin, cotés et paraphés, vers 1800, par l'un de ses propriétaires successifs. Hauteur des pages, 0,50 cent.; largeur, 0,34 cent. environ. Il procède par cahiers de huit, dix et douze feuillets, sans chiffre, signature ni marque de pagination *ancienne* ou contemporaine de l'œuvre. On y

1. Voyez *Gazette des Beaux-Arts*. — Mai, t. XX, page 453 et suiv. Août, t. XXI, page 80 et suiv.

trouve seulement quelques réclames, les unes [1] entières, d'autres à demi coupées [2], par suite de la reliure que ce livre a subie vers 1806.

Il se compose de deux parties complétement distinctes, et qui généralement ont été confondues jusqu'ici. La première, et de beaucoup la plus importante à tous égards, s'étend du feuillet 1 au feuillet 175 inclus; la seconde comprend du feuillet 176 à la fin du volume. La première partie, d'une admirable exécution, a été confectionnée par les ordres du même Jean de Lancastre, duc de Bedford. La seconde partie est un ajouté qui a été fait pour Jacques Jouvenel des Ursins, évêque de Poitiers.

Après avoir avancé cette proposition et dit la marche générale du manuscrit, nous allons donner maintenant nos preuves et tenter d'éclairer cette question, en passant, comme on dit, de la *synthèse* à l'analyse.

COMPOSITION DU TEXTE.

A la suite de deux feuillets blancs liminaires, le Pontifical débute par une introduction qui s'annonce en ces termes : « *Incipit* ORDO, etc. » En français : « Ici commence l'Ordre, ou Rituel, selon lequel le Pontife doit se préparer à célébrer : d'abord il dit Tierce, etc. » Cette introduction, ou préparation du pontife, se continue jusqu'au feuillet 22. Elle est, relativement, très-simple d'ornementation. Au feuillet suivant (fol. 23), commence, *en belle page*, le Pontifical proprement dit, ou la fonction du *prélat* officiant. Voici la rubrique initiale de l'intitulé :

« Incipiunt benedictiones pontificales, per anni circulum, edite à fratre Johanne de Pecham, Cant. [iæ ou Cantuarensi] archiepiscopo et sacre pagine professore. Dominicâ adventûs Domini. »

« Ici commencent les bénédictions pontificales pour le cours de l'année, mises en lumière (ou composées) par frère Jean de Peckam, archevêque de Cantorbéry et professeur en écriture sainte. Le dimanche de l'Avent de Notre-Seigneur. »

Il s'agit ici de J. de Peckam, docteur en théologie de l'Université d'Oxford, qui occupa le siége de Cantorbéry de 1278 à 1292. Nous sommes donc en pleine liturgie anglaise (1er dimanche de l'Avent), comme dans le bréviaire de Salisbury [3].

1. Fol. 10, 18, 30, 50, 66, 82.

2. Par exemple : fol. 90. Les autres réclames ont pu disparaître par la même cause, étant placées plus bas dans la marge du pied.

3. Au surplus, dans toute la chrétienté (du moins occidentale), le cycle annuel de la liturgie commençait à l'Avent. Le caractère *anglais* se prouve par les autres indices que nous signalons et dont la valeur n'échappera pas au lecteur.

Ici commence en même temps la partie la plus ornée; décoration magnifique et pour ainsi dire éclatante. Cette partie, très-ornée, se poursuit d'une manière soutenue, sauf de rares et insignifiantes lacunes [1], jusqu'au fol. 116, où finissent, avec les Bénédictions, les grandes fonctions pontificales.

Viennent ensuite, fol. 117 et suiv., les *Préfaces*. « Secuntur prefaciones dicende per annum et primo in Nativitate Domini (*Noël*) prefatio. » Ces préfaces sont accompagnées de plain-chant, illustrées de lettrines, etc. Mais les grandes histoires deviennent plus rares; le luxe de l'exécution baisse insensiblement. Ces préfaces continuent jusqu'au fol. 134.

Les fol. 135 et 136 se trouvaient vides dans l'œuvre de Bedford ou fonds primitif du manuscrit. Ou bien ils ont été, soit intercalés, soit substitués par J. des Ursins. Les pages en regard : 135 et 136, offrent deux grandes histoires de piété, mais d'une autre main ou de deux autres mains que les précédentes, et bien inférieures. Nous y reviendrons.

Au feuillet suivant (fol. 137), après ce nouveau frontispice, se trouve l'office de la messe, dont le programme ou *Ordo* commence par cette rubrique : « *Sacerdos* [2] inclinans se dicat, etc. » La messe finit au fol. 147. Elle est suivie des autres hymnes, antiennes, etc., qui se chantaient aux divers offices, tels que *Magnificat*, *Vêpres*, *Collecte*, *Capitule*, etc.

Toute cette partie (*Vêpres*, etc.) est plus simple encore et moins ornée que la précédente. Aucun signe individuel de propriété, comme blason ou attribut personnel, appartenant au manuscrit primitif, ne s'y rencontre plus. Le dernier emblème de ce genre apparaît en tête des *Préfaces*, au fol. 117 [3]. Le *Missel*, toutefois, paraît, sauf l'interpolation signalée, être l'œuvre des mêmes copistes, et continuer d'une manière assez fidèle le livre de Bedford.

Cependant l'office de *sainte Radegonde*, si célèbre à Poitiers, sainte de la famille royale française, patronne spécialement vénérée de Charles VII et de Marie d'Anjou, qui baptisèrent de ce nom l'une de leurs filles, se trouve dans le *Missel*, au fol. 168. Au fol. 173 se voit l'office de *saint Martin*, qui peut donner lieu à des observations analogues. Peut-être, en conséquence, faudrait-il faire remonter au *Missel* la continuation due à J. des Ursins.

1. Fol. 111, page sans rinceau.
2. Le *prêtre*. Il n'est plus question de pontife.
3. La double palme. Nous en reparlerons plus loin.

Au fol. 176, nous sommes, à coup sûr, hors des mains de Bedford; témoin cet intitulé, que nous traduisons du latin : « *Ordo*, suivant lequel, deux fois par an, se tient le synode de Poitiers, à savoir : le jeudi avant l'Ascension de N.-S. et le jeudi de la semaine où se célèbre la Saint-Luc [1]. »

Au fol. 184, nouvel ajouté écrit d'une lettre plus petite : « In die sancti Andree apostoli officium. » Mais cette dernière continuation est encore de J. des Ursins, car elle comprend (fol. 196) l'office de *saint Hilaire de Poitiers*, et, fol. 200, « l'office de la Saint-Pierre, apôtre en chaire, *dans l'église de Poitiers*. » Le livre se poursuit ainsi jusqu'au dernier feuillet.

ORNEMENTATION.

Un point très-important dans la décoration de ce manuscrit, tant sous le rapport de l'art que sous le rapport historique, ce sont les signes personnels ou marques de propriété qu'on y observe.

Dans le principe, les armes et les attributs personnels de Bedford se rencontraient pour ainsi dire à toutes les pages, surtout entre les feuillets 23 et 116, qui contiennent les hautes fonctions pontificales. Quant aux armes proprement dites, on ne les voit plus nulle part, tandis que pour ce qui est des attributs, on en retrouve de très-nombreux vestiges. Ce double fait exige que nous en rendions compte.

De tout temps, et encore de nos jours, un fait analogue s'est produit. Rien de plus ordinaire que de voir sur des livres non neufs ou d'occasion les noms des propriétaires successifs, tantôt ajoutés, tantôt substitués les uns aux autres, par voie de surcharge. Ce que nous faisons aujourd'hui encore sur les noms avait lieu jadis à l'égard des blasons, ces symboles allégoriques des noms de famille.

Bedford eut pour successeur, comme propriétaire du Pontifical, J. des Ursins, auquel succéda Raoul du Fou. Le deuxième a partout, et tant qu'il a pu, substitué ses armes au premier, et le troisième au second. Voilà pourquoi les armes de Raoul du Fou se présentent seules *en dessus* partout où ce livre offre un blason, et celles de Jouvenel *en dessous*. Quant à celles de Bedford, elles ont été, non-seulement recouvertes, mais grattées avec tant de soin, que, pour essayer de les retrouver, il

1. « Ordo qualiter bis in anno, id est die Jovis ante Ascensionem Domini et die Jovis in septimanâ in quâ festum beati Luce evenerit, synodus pictaviensis agatur. » L'Ascension, fête mobile qui varie d'avril à mai; la Saint-Luc, 18 octobre. — La ville de Poitiers n'a jamais été soumise à l'autorité de Bedford.

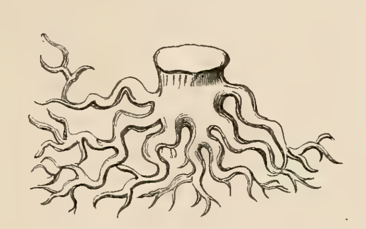
faudrait faire l'*autopsie* de ce livre, et de ses peintures, dignes, telles qu'elles sont, du plus grand respect.

Quant aux attributs, qui désignaient moins précisément la personne, qui font corps, dans le manuscrit primitif, avec l'ornementation courante, et pour ainsi dire de chaque page, force a été de les laisser subsister, non pas en totalité, mais en très-grand nombre.





ANTILOPE (SUPPORT).



LA RACINE DE BEDFORD [1].

Les attributs personnels de Bedford qui subsistent sont : l'Ange, l'Aigle, l'Antilope et la Racine [2]. Les armes d'Anne de Bourgogne étaient certainement jointes aux siennes, car on retrouve les couleurs de cette dame : bleu, blanc, rouge [3], et la double palme, avec fruits [4]. On retrouve aussi la devise des deux époux : A vous entier. — J'en suis contente [5].

Un nouveau symbole apparaît aussi dans ce manuscrit : c'est un oiseau rare, semblable au faisan doré (peut-être le phénix héraldique [6] ?), qui prend son essor, et qui semble avoir été ajouté, ou substitué par

1. Les dessins que nous donnons ci-après ont été pris sur le manuscrit avant l'acquisition de 1861, c'est-à-dire avant l'interdiction actuelle. Nous aurions désiré en offrir un plus grand nombre aux lecteurs. Mais des obstacles indépendants de notre volonté ne nous l'ont pas permis. Dautres, sans doute, seront plus favorisés à l'avenir. Il y a lieu d'espérer, en effet, que ces richesses, si précieuses pour les arts, et dans un pays aussi libéral à cet égard que le nôtre, n'ont pas été acquises par une bibliothèque *publique*, pour être desormais gardées sous le boisseau.

2. Fol. 43, 44, 49, 50, 83, et ainsi de suite.

3. Fol. 101 et *passim*.

4. Fol. 83, 92 à 97, etc., etc.

5. Fol. 86 à 92, etc., etc.

6. Fol. 50 et en suiv.

Bedford, à l'aigle, que nous connaissons. On rencontre enfin, dans le manuscrit primitif, le chiffre des deux époux désignés par leurs noms de baptême, savoir : un Y et un A [1], joints par un lacs d'amour.



CHIFFRE DE JEAN, DUC DE BEDFORD, ET DE LA DUCHESSE ANNE.

Ainsi donc ce manuscrit fut exécuté par les ordres de Bedford, après son premier mariage ; après le livre d'heures, puisque les attributs sont plus développés en nombre ; et avant son second mariage, c'est-à-dire environ de 1424 à 1432. Le style de l'œuvre, les procédés technologiques employés, les modes du costume des personnages, tout concourt à renfermer dans ce petit cercle d'années l'exécution du volume. Nous inclinerions à remonter vers 1424 plutôt qu'à nous rapprocher de 1432, pour fixer la date précise à laquelle l'ouvrage dut être au moins commandé et commencé, si ce n'est confectionné.

Jean, duc de Bedford, fut un prince qu'il est difficile à un historien français d'aimer et de célébrer, mais à qui l'on ne saurait dénier des qualités éminentes. Les Anglais, durant leur domination, prirent peu de souci des arts ; ils ne nous apportèrent, à cet égard, aucun élément utile. Ils n'avaient rien à nous apprendre sous ce rapport, et les vainqueurs, au contraire, furent les écoliers des vaincus. Mais Bedford, grand seigneur

1. L'A signifie Anne, et l'Y nous paraît être une nouvelle *bévue* du peintre parisien du XVe siècle, pour représenter le prénom de *Jean*. Comme bévue, nous en avons signalé ci-dessus de moins croyables. Au moyen âge, l'*i* et le *j* étaient alternativement voyelles et consonnes ; ils s'employaient absolument l'un pour l'autre. Ainsi le chiffre de Jean devait être I ou J. Dans quelques noms, il est vrai, l'Y a pu, par suite, se substituer non-seulement à l'I voyelle, dont il était l'équivalent (comme dans Henr*y* pour Henr*i*, etc.), mais même au J consonne. Ainsi Jésus, Jérusalem, Jérôme, ont pu s'écrire : Ihésus, Ihérusalem, Ihérôme, et même, par conséquent, Yésus, Yérusalem, Yérôme ; mais *Yehan* pour *Jehan* me paraît être une véritable faute d'orthographe, que nous ajoutons au compte des peintres ou calligraphes.

en tout, avait personnellement le goût des livres, de la pompe et de l'art. Au XVe siècle, la dévotion, surtout extérieure et visible, entrait parmi les actes d'étiquette chez les princes et se mariait étroitement à la politique [1].

L'habile régent ne manqua pas de caresser par des faveurs, des places et des présents, ces grands établissements religieux de la monarchie, dont le personnel touchait à tous les rouages du gouvernement. A l'église de Notre-Dame, il donna un tableau d'or émaillé, offrant les portraits (depuis longtemps perdus) d'Henri V et de la reine Catherine, et d'autres richesses. A Saint-Denis, Bedford mérita d'être inscrit parmi les bienfaiteurs ; il enrichit l'opulente sacristie de cette abbaye, en lui donnant tout un ornement de chœur en chasublerie, ou *chapelle* [2].

Les princes français confinaient intimement à l'Église. Le roi était patron, chanoine, et abbé-né de cent fondations pieuses.

Jean, duc de Bedford, au moment de faire accepter Cauchon, évêque de *Beauvais*, par le chapitre de *Rouen* comme juge, pour exercer dans ce dernier diocèse, en poursuivant la Pucelle, commença par se faire nommer lui-même chanoine de Rouen.

Le vendredi saint, 21 avril 1424, Jean de Lancastre, qui était venu, pour cette circonstance, loger au Palais [3], à Paris, montra au peuple, suivant l'usage, les reliques de la Sainte-Chapelle. C'était une prérogative et une fonction qui appartenaient d'antiquité au roi de France. Le duc de Bedford prit ainsi possession, à cet égard, de son office de régent [4]. La Sainte-Chapelle avait alors pour trésorier, ou premier fonctionnaire, Philippe de Rully, homme considérable, nommé en 1420 par le gouver-

1. Le 19 décembre 1431, G. Parent, marchand pierrier de Paris, livre au régent, en son hôtel de Bourbon (où il habitait avec la duchesse Anne), pour le prix de 40 nobles (la plus forte monnaie d'or anglaise), un chapelet ou patenôtre à signaulx d'or et d'ambre musquat alternés, long de quatre aunes. Quittance le 23. (Leber, *Collection des meilleures dissertations*, etc. 1838, t. XIX, p. 235.) Dans son testament, qui se conserve aux Archives de la Seine-Inférieure, le régent lègue à l'église où il doit être inhumé « tous ses ornements de chapelle, brodés de *racines* d'or sur velours rouge; le calice garni de pierres fines, dit-il, que j'ai fait faire jadis à Paris, en mon hôtel (royal) des Tournelles, par maître Étienne, alors orfévre en ce lieu; et une paire de grands encensoirs d'argent que j'ai fait faire récemment à Paris. » (Communication de M. Ch. de Beaurepaire, archiviste de la Seine-Inférieure.)

2. *Histoire de Charles VII*, t. II, p. 327 et suiv. — *Gallia christiana*, t. VII, col. 403-4.

3. Aujourd'hui Palais de justice.

4. *Hist. de Charles VII, ibid.*, p. 205. Félibien, *Hist. de Paris*, t. II *des Preuves*, p. 589, 590. Morand, *Hist. de la Sainte-Chapelle*. 1790, in-4, p. 171, 277.

nement bourguignon ou anglais. En 1429, il remplaça, par ordre du chancelier, le régent lui-même, et reçut à Paris, de tous les gens d'église, le serment de féauté, que Bedford leur fit renouveler en faveur d'Henri VI[1]. Le trésorier, nommé par le roi de France, avait rang d'évêque et de prélat[2].

Ouvrons maintenant le Pontifical au feuillet 83 v°, *in festo reliquiarum*. Une merveilleuse peinture nous offre la vue en coupe et nous introduit dans l'intérieur de la Sainte-Chapelle. Voici le chœur, tel que le vaisseau actuel de l'église le conserve encore aujourd'hui sous nos yeux. Voici le banc du roi, celui de la reine. Voici l'ambon ou jubé. Sur l'autel, sont exposées les châsses et monstrances, comme on les voit dans la planche, gravée en 1789, qui accompagne l'ouvrage de Morand, historien de la Sainte-Chapelle[3].

Au pied de l'autel, à gauche, un prince laïque est à genoux, *priant*, attitude des donateurs et possesseurs. En face de lui, on remarque un groupe de deux chanoines[4]. L'un d'eux regarde le *priant* et reçoit en même temps un *livre* que son confrère lui remet (au nom de ce priant?). D'autres livres, d'ailleurs, figurent parmi les meubles précieux du sanctuaire. La tête du personnage représenté à genoux est d'une finesse et d'une ténuité si exiguë, qu'il est bien malaisé de la conférer avec les portraits authentiques et connus de Bedford. Il nous semble difficile, cependant, de ne pas voir, dans cette exquise miniature, une nouvelle effigie de ce même prince.

Ces circonstances nous induisent à penser que le Pontifical en question fut confectionné, soit pour servir aux dévotions du régent lorsqu'il assistait aux offices de la Sainte-Chapelle, soit à titre de don, offert par ce prince, à Philippe de Rully[5]. Divers indices, qui trouveront leur place plus loin, viennent à l'appui de cette dernière interprétation.

L'effigie que nous croyons être celle de Bedford nous conduit à parler des autres figures d'hommes, ou portraits, que renferme le pontifical.

1. Philippe de Rully, seigneur de Plessis-Gassot (Seine-et-Oise), mourut en 1440. Il fut inhumé dans la chapelle basse, où se voit encore sa pierre tumulaire effigiée. Guilhermy et Cailliat, *la Sainte-Chapelle de Paris*. 1857, in-fol., feuillet 2.

2. En 1365, le roi fixe à 1000 livres par an de revenu l'émolument du trésorier de la Sainte-Chapelle; plus de 40,000 francs de notre monnaie. Manuscrit Gaignières 195, (titres originaux de la Sainte-Chapelle), fol. 20.

3. Morand, planche de la page 40. *Histoire et description de la Sainte-Chapelle*, par MM. Decloux et Doury; Paris, 1857, in-fol., planches 21 et 22.

4. Pierre Cauchon et les plus grands personnages étaient chanoines de la Sainte-Chapelle.

5. Ces deux usages ont pu et dû se combiner durant la vie du régent.

Trois images de ce genre fixent, en compulsant ce beau livre, l'attention de l'observateur.

La première est placée au bas du feuillet 23, à gauche, au frontispice des Bénédictions pontificales. Les armes et emblèmes de Bedford décoraient, primitivement, avec un grand éclat, cette page inaugurale. Un compartiment d'architecture interrompt le rinceau de l'encadrement et paraît toutefois contemporain de l'œuvre primitive. Là, dans un intérieur d'oratoire, est placé un clerc régulier, coiffé de la couronne de cheveux monastique et vêtu d'une robe de prélat bleue. Il est à genoux et priant. Cette figure, dans notre opinion, représente, non pas un contemporain du peintre, mais *Frère* Jean de Peckam, *archevêque* de Cantorbéry, en habit d'oratoire. Ce portrait, en effet, ne peut convenir, par le costume, ni à Bedford, ni à Rully, ni à J. des Ursins. Il convient de tout point, au contraire, si je ne m'abuse, à Peckam, dont le nom et la commémoration, à titre d'auteur, figurent sur cette même page, au-dessus de ladite effigie.

La seconde image individualisée est celle du feuillet 83, où nous croyons reconnaître Bedford.

La troisième se voit au bas du feuillet 135 ; mais, comme nous l'avons fait comprendre, cette page n'appartient pas au véritable fonds du Pontifical. Il nous semble plus convenable, pour en traiter, de le faire lorsque nous parlerons spécialement de J. des Ursins.

On trouve çà et là, dans ce même livre, de nombreuses figures de personnages, étudiées sur nature et très-individuelles. Les bibliophiles et amateurs distingués qui ont possédé ou décrit ce Pontifical ont cherché à identifier quelques-unes de ces têtes à J. des Ursins, et à proclamer en ces figures des portraits de ce prélat. C'est là évidemment une erreur, du moins quant au maître ou peintres primitifs, puisque ce livre est l'œuvre de Bedford et non de l'évêque de Poitiers. Quant à nous, il nous semble périlleux d'étendre ces identifications hors des trois attributions que nous venons d'indiquer.

Ce serait ici le moment d'aborder à fond la partie d'art et d'en rendre un compte satisfaisant au lecteur. Mais que saurions-nous faire pour y réussir? Le temps et le talent nous manquent également. Bien peu de plumes sont capables de rendre, avec des mots, ces jouissances si vives et ces pénétrantes impressions que vous transmet directement la contemplation réelle des productions artistiques. Ici, la perfection de l'œuvre, *en certaines parties*, est de celles qui défient, à notre sens, l'expression littéraire. Nous disons *en certaines parties*, car nous ne voulons pas accepter, pour notre compte, la solidarité de certains enthousiasmes,

complaisants et imperturbables, qui s'ébahissent à point nommé, partout et toujours, même devant des *lapsus*, des fautes, des impuissances et des misères. L'art du moyen âge en est là, quoi qu'on puisse dire. C'est en lui surtout qu'il faut *distinguer*. Dans le Pontifical de Bedford le sublime coudoie l'extrême... *naïf*, pour ne pas employer de qualification moins réservée. Nous allons tout d'abord en citer un exemple :

Au feuillet 87 v°, *in die sancti Laurentii*, l'artiste a représenté le martyre de saint Laurent. Le saint est étendu sur le gril. Il tient une banderole où se lit le discours suivant, que le martyr adresse à son bourreau :

Je suy rosty de un costé
Retorne moy et menjue [1] (mange !).

Et en effet, le bourreau se met en devoir de retourner le saint avec une grande fourchette de cuisine.

Passons, maintenant, de cette bouffonnerie à une page admirable : l'office de saint Édouard, fol. 93 v°.

Cet office joue ici un rôle politique. On voit, en effet, que Bedford, en commandant ce Pontifical, a voulu, de nouveau, marier et combiner les traditions liturgiques et les gloires historiques de l'Angleterre avec la liturgie et les traditions de la France. Tous les grands saints, toutes les légendes illustres des deux peuples, y sont représentés et célébrés.

La lettrine initiale du mot *Deus* sert de cadre à la légende de saint Édouard. Une sorte de planisphère géographique nous montre à la fois l'île d'Angleterre et le continent français, la mer et ses navires entre deux.

Sur la terre de France, on voit se dessiner et s'élever Calais, le Crotoy, Saint-Walery, puis la Normandie, l'embouchure de la Seine et ses deux portes ou têtes fortifiées : Harefleu et Honefleu (Harfleur et Honfleur), face à face. Tous ces lieux sont désignés, sur le sol même ou sur les édifices, par des inscriptions. Plus loin, Rouen, la capitale *anglaise*.

En Angleterre, on distingue, vis-à-vis de *Calais*, Douvres; au delà, *Londres*, et Westminster au centre. Près de Londres, se voit Guinzebort, ou Winzebort (probablement Windsor). Dans Londres, un palais coupé à jour, le palais de Westminster, où se trouve, peinte par étages, toute la légende de saint Édouard [2].

Dans une autre histoire (fol. 90 v°), l'artiste a figuré, de son pinceau

1. Pour *mangue*, de *manguer*, forme usitée au xve siècle. Cet exergue est, du reste, la traduction littérale du texte de la légende ou histoire hagiographique de saint Laurent.

2. Voy. Didot, *Missel de J. J. des Ursins*, 1861, in-8, p. 48. 2e édition, revue et corrigée.

le plus fin, le plus précieux et le plus inspiré, la Nativité de la Vierge.

Ici est représenté un intérieur, la chambre de l'accouchée. La fenêtre du fond nous ouvre une vue sur les communs ou dépendances de l'hôtel. Sainte Anne, mère de la Vierge, relève de gésine [1] et *reçoit*, comme une reine de France. Elle gît en bleu [2] : sur la riche coustepoincte (ou courte-pointe) de son grand lit, elle est étendue tout habillée d'une vaste robe ou manteau bleu. Sa tête rayonne d'un nimbe d'or bruni et pointillé (travail caractéristique de l'époque). Elle est coiffée d'une guimpe blanche. La petite Vierge, l'enfant nouveau-né, est emmaillottée de blanc et nimbée, comme sa mère. A sa droite, une *chaire* d'honneur se dresse, roide et sculptée, garnie, sur le siége ou coffre à serrure, d'un coussin bleu. Le sol est tapissé d'une natte.

Une dame d'âge, une sainte femme, vient faire visite à l'accouchée. Deux anges sont là, qui ont prêté leur ministère à la naissance de la Reine des anges. Sur la fenêtre ouverte, une fleur s'épanouit dans son vase. Au-dessus de la cheminée, deux planches de bois ou de pierre blanche se superposent en étagère. Là, sont coquettement rangés un flacon, des livres à signets, un petit panier à mettre des fleurs ou des colombes pour la présentation au temple, un flambeau, une lanterne d'appartement, ou veilleuse. A droite, le dressoir, où brille la vaisselle d'argent. Dans l'âtre, un vaste coquemar ou chaudière pend à la crémaillère, pour faire chauffer de l'eau, car l'enfant va être baignée. Les langes sont prêts et chauffent aussi, sur une tringle, devant le foyer. Le bers, ou berceau vide, disposé en demi-cercle par la base, prépare à la petite Vierge, pour son futur sommeil, une couche mollette et facile à balancer. La baignoire consiste en un cuveau de bois, cerclé de même et de forme oblongue. Deux meschines ou servantes s'entremettent à l'opération et tâtent le bain. Elles portent des chaudrons de cuivre, dont les luisants feraient envie aux Metzu et aux Gérard Dow.

Puis, au-dessus de la scène, dans le rinceau du manuscrit, plane un couple de séraphins ravissants, qui chantent : *Gloria in excelsis Deo!*

L'attention du spectateur se complaît dans ce domicile, dans ce ménage virginal, sans s'abaisser ni se troubler au milieu de tous ces humbles attributs. Un parfum de sainteté, une grâce divine y rayonne et l'embaume. La pensée monte ensuite jusqu'au ciel, jusqu'aux anges : le souvenir, le nom du plus grand peintre contemporain, le plus pur, le

1. Couches, accouchement. Gésir (*jacere*), je gis (ci-*gît*) : être couché, je suis couché.

2. Isabeau de Bavière *gisait* en vert; mais avant elle les reines de France avaient *gési* ou *géu* en blanc. (Éléonore de Poitiers, *les Honneurs de la cour.*)

plus suave qu'ait eu l'Italie et qu'ait enfanté la religion du moyen âge, vous reviennent au cœur et aux lèvres : *Beato Angelico.*

Ceux qui ont vu, ceux qui verront ce livre, y ont fait et feront, de page en page, de longues stations. Ils y resteront attachés, comme nous, oubliant l'heure et la prose de la vie, plongés dans une profonde et délicieuse rêverie. Ce livre, en effet, comme l'a dit et répété avec raison M. Ambroise Didot, dans son intéressante notice, n'est pas seulement un chef-d'œuvre, mais un *musée*, une mine infinie, pour l'artiste, pour l'antiquaire, pour l'historien, pour le moraliste et le penseur.

Le Pontifical de Bedford, après avoir, suivant nos conjectures, fait partie du mobilier ou de la sacristie de la Sainte-Chapelle, devint la propriété de Jacques Jouvenel ou Juvénal des Ursins.

La famille que nous venons de nommer était originaire de Troyes. Elle parut sur le théâtre de l'histoire, grâce au mérite éminent d'un homme véritablement remarquable, Jean Jouvenel, né vers 1360, qui fut prévôt des marchands à Paris de 1388 à 1400.

Au second degré, cette famille produisit une génération nombreuse de grands personnages, doués de talents variés, mais dont le mérite et le caractère ne furent au niveau, ni du fondateur de la race, ni des positions que leur procura leur naissance.

Jean Ier mourut en 1431, laissant ou ayant eu de Michelle de Vitry, sa femme, seize enfants : neuf fils et sept filles[1].

Jean II, fils aîné de Jean Ier, fut évêque de Beauvais, de Laon, puis de Reims, historien de Charles VI. Devenu le chef de la famille, il s'employa toute sa vie à faire paternellement la fortune de ses frères, sans oublier la sienne.

Jacques était le dernier-né des frères de Jean II, et vint au monde le 14 octobre 1410. Il paraît n'avoir pas été le moins bien doué, sous le rapport moral et intellectuel. En novembre 1439, déjà conseiller du roi, son avocat au parlement de Paris et archidiacre de la cathédrale, il débuta sur la scène politique, aux États d'Orléans, dans une circonstance solennelle. Il s'agissait de la paix ou de la continuation de la guerre avec les Anglais; de la création de l'armée permanente, etc. Par ordre du roi, le jeune orateur porta la parole sur ces questions importantes. Jacques avait, comme son aîné, embrassé la carrière de l'Église, qui, au xve siècle, conduisait à tout dans le monde. Il fut successivement, en

1. En 1445, onze enfants subsistaient avec âge d'homme ou de femme. Ils sont représentés, ainsi que le père et la mère, dans un tableau de famille qui fut, à cette date, placé à Notre-Dame, dans la chapelle de Saint-Remi ou des Ursins. Ce tableau précieux se voit de nos jours au musée du Louvre, vieux maîtres français, n° 651.

1443, président de la Cour des comptes et *trésorier de la Sainte-Chapelle*; en 1444, archevêque de Reims; en 1445 et années suivantes, ambassadeur en Angleterre, à Gênes, etc. Jean II, son aîné, qui avait fait de leur frère Guillaume un chancelier de France, pourvut aussi à ces diverses promotions de Jacques [1].

Jacques, en sa qualité d'archevêque de Reims, était duc, pair de France et doyen des pairs ecclésiastiques. Jean II, son patron, et le premier-né de la maison, n'était qu'évêque, duc de Laon, pair, et primé par son cadet pour la préséance. En 1449, un nouvel arrangement de famille intervint. Jacques se démit de son siége de Reims en faveur de son frère Jean, qui l'y remplaça.

Cependant aucune prélature archiépiscopale n'était alors vacante et à la convenance de Jacques. On accumula des titres et des bénéfices pour y suppléer. Jacques, nominalement, ne pouvait pas redescendre au rang d'évêque, qu'il avait même omis pour monter tout d'un coup au siége de Reims. Comme *compensation*, il fut nommé par le pape patriarche d'Antioche, et reçut le *pallium*, insigne de cette dignité, le 27 avril 1450 [2]. Il fut en outre administrateur perpétuel de l'évêché de Fréjus, à titre commendataire, et de l'évêché de Poitiers. L'abbé de Cluny lui donna en même temps (19 juillet 1451) le riche prieuré de Saint-Martin-des-Champs à Paris.

Déjà, en 1448, Jacques avait obtenu de Rome l'autorisation de lever, sur les diocésains de sa province de Reims, une contribution, sorte de *denier de Saint-Pierre*, appelée *subsidium caritativum*, à l'effet de restaurer le domaine de son duché-pairie, ruiné ou appauvri par les guerres [3].

Tels étaient ces prélats grands seigneurs, qui, politiques, financiers, etc., inévitablement livrés aux brigues et aux intrigues les plus

1. Biographie Didot, article *Ursins* (Jean I[er] et Jean II). Berry, dans *Godefroy*, p. 405. Trésorier : *Gall. christ.*, t. IX, col. 137, etc. Jeton aux armes de Jacques des Ursins, président des comptes : Rouyer et Hucher, *Histoire du jeton*, 1858, in-8, p. 50 et fig. 18. — Guillaume, chancelier de France, fut aussi un ami des arts et des livres. Le manuscrit latin 4915 de la Bibliothèque impériale, intitulé : *Mare historiarum* (la *Mer des histoires*, ou Histoire universelle), a été fait pour ce personnage. Il est décoré en tête de deux excellents portraits peints en miniature, qui représentent le chancelier de France possesseur du livre, et (son fils?), chevalier, seigneur de Trainel. On connaît le curieux tableau du Louvre, n° 652, attribué à J. Fouquet, et qui représente également Guillaume des Ursins.

2. J. des Ursins succédait dans cette dignité à D. du Moulin, qui, après avoir été *archevêque* de Toulouse, était devenu *évêque* de Paris et patriarche d'Antioche.

3. *Gallia christiana*, t. I, col. 439; t. II, col. 1299; t. VII, col. 536, etc.

temporelles, n'avaient du prêtre que le nom, et de l'Église que d'opulents revenus. Cette famille des Ursins, vivant dans le luxe des cours et du haut monde, paraît avoir hérité du grand prévôt, fondateur de l'hôtel des Ursins, le goût d'une certaine magnificence. Jacques légua des tapis à ses armes et d'autres meubles précieux à sa cathédrale de Reims. Il avait été, comme on l'a dit, trésorier de la Sainte-Chapelle. En 1449, vers le mois de janvier, les ambassadeurs d'Écosse venaient de signer à Tours un traité avec Charles VII. Prêts à reprendre la mer, ils demandèrent au roi, patron de la Sainte-Chapelle, et qui gardait par devers lui les clefs du trésor, l'autorisation de visiter à Paris, en y passant pour leur retour, les saintes reliques. C'était une faveur qui s'accordait d'ordinaire aux étrangers de haute distinction. Charles VII désigna pour le remplacer à cette fin Jacques des Ursins, archevêque de Reims. Sur l'ordre du roi, le prélat se rendit de Reims à Paris. Il montra les reliques aux ambassadeurs, et reçut pour son voyage la somme de 200 livres, à titre d'émoluments [1].

Ce double contact de Jacques des Ursins avec le trésor de la Sainte-Chapelle eut pour effet naturel de mettre sous ses yeux le Pontifical de Bedford. Jacques s'appropria-t-il, comme trésorier, cet objet précieux? En devint-il acquéreur par don du chapitre, achat ou autrement? Tout ce que nous pouvons dire, c'est que Mgr des Ursins en devint propriétaire, ou du moins le fit accommoder à son usage durant le temps qu'il fut évêque ou administrateur de Poitiers [2].

1. *Histoire de Charles VII*, t. III, p. 126. *Gall. christiana*, t. VII, col. 245; t. IX, col. 137. Ne serait-ce pas à cette occasion que Jacques entra en possession du riche Pontifical?

2. Nous avons vainement cherché dans les titres originaux de la Sainte-Chapelle quelque trace ou mention directe de Jacques Jouvenel comme trésorier, ainsi que du Pontifical de Bedford. Mais ce résultat ne prouve rien contre notre double attribution.

L'autorité du *Gallia christiana* reste debout, encore bien que Jacques ne se retrouve pas sur la liste ou série des trésoriers, fournie dans un autre volume par le même ouvrage. En effet, les histoires ou chronologies de la Sainte-Chapelle reproduites dans la *liste* du *Gallia christiana* datent du xvii[e] siècle, et présentent une lacune de 1439 à 1445. Or, Jacques des Ursins n'exerça, selon toute apparence, que très-peu de temps : de 1443 à 1444.

Les documents contemporains de l'occupation anglaise font également lacune, et cet état de choses semble remonter à la date même de cette période désastreuse.

Quant au Pontifical, il n'en est pas non plus question. Mais sa place est pour ainsi dire marquée par le silence et la lacune indiqués. Ainsi on trouve dans deux inventaires de 1363 et 1367 *un livre pontifical*, « unus liber pontificalis, » mentionné tout simplement parmi les livres que possédait la Sainte-Chapelle. Or ces livres étaient parfois d'un très-grand luxe et d'un très-grand prix. Témoin les deux textes ou évan-

Jacques J. des Ursins fit subir à ce beau livre des remaniements peu favorables et peu profitables au point de vue de l'art. Le blason d'un grand prince anglais ne pouvait pas figurer décemment sur le lutrin d'une cathédrale française, et dans un pays récemment affranchi du joug de ces étrangers. La famille des Ursins était, je ne dirai pas très-patriote, ce qui serait un anachronisme, mais très-royaliste ou très-attachée à la cause de Charles VII; ce qui, pour une famille comme celle des Ursins, était le patriotisme du temps. L'administrateur de Poitiers substitua donc ses armes à celles de Bedford, et soumit ainsi tout le monument original à une première mutilation.

La famille Jouvenel ou Juvénal des Ursins portait pour armes : bandé d'argent et de gueules de six pièces; au chef d'argent chargé d'une rose de gueules pistillée d'or; ledit chef soutenu d'une fasce d'or. Supports : deux ours noirs, muselés de rouge.

L'argent, tel qu'il était employé par les calligraphes ou peintres du xve siècle, formait un oxyde qui poussait au noir, et qui pénétrait de cette couleur la substance même du parchemin. Aussi, partout où les armes de Jacques ont été peintes, on en reconnaît le dessin, non pas toujours au recto des feuillets, où souvent le blason de Raoul du Fou les recouvre, mais au verso de la même page.

Jacques Jouvenel, en continuant le splendide volume de la Sainte-Chapelle, a passablement rassorti ou raccordé l'écriture des deux ouvrages. Mais une distance considérable sépare entre eux les artistes peintres employés par le prince, et ceux de l'évêque ou continuateur. On en peut juger d'une manière frappante si l'on compare ces deux parties, et notamment si l'on considère les deux grandes pages 135 et 136, qui sont le fait de la continuation.

Là se trouve (fol. 135, verso) l'un des trois portraits que nous avons signalés. Selon toute apparence, il représentait primitivement Jacques des Ursins; et ses armes, qui l'accompagnaient, sont redevenues, en cet endroit, très-visibles. Mais ces mêmes armes ont été recouvertes dans un temps par celles de R. du Fou. Les attributs personnels de ce dernier

géliaires couverts d'or, de nielle et de pierreries, qui constituent aujourd'hui encore (manusc. lat. 8892 et 9455) deux des joyaux les plus précieux du département des manuscrits de la collection nationale, et qui figurent dans cet inventaire de 1363. Le livre de Bedford paraît avoir remplacé ce Pontifical simple. Il paraît aussi avoir été remplacé par un autre Pontifical exécuté sous Louis XII, et qui nous a été conservé : manuscrit 8890 du même dépôt. Ce dernier Pontifical est une pâle *répétition* de celui qui fait l'objet de la présente notice. Voy. ms. Gaignières cité, feuillets 17 et suiv., 27 et 65; et l'inventaire de 1573, *Revue archéologique*, 1848, p. 205.

subsistent au complet à la page suivante (fol. 136), et constituent un deuxième repeint, œuvre indigne, qui déshonore, aux yeux de l'art, ce manuscrit, et qui dénote un *barbouilleur* subalterne. Le portrait même, par une conséquence de cette mutation, a pu être parfaitement, lui aussi, repeint, et le visage de Jacques, rajeuni, comme son blason, pour s'adapter à la personne physique de son successeur. Au reste, les *histoires ajoutées* au livre de Bedford sont heureusement peu nombreuses.

Jacques Jouvenel mourut à Poitiers le 8 [1] mars 1457, après avoir fait son testament. Il lègue dans cette pièce, à Yves Sinon, l'un de ses familiers, son *Bréviaire et son Missel à l'usage de Poitiers.* Il y mentionne également en termes distincts et remarquables le Pontifical qui nous intéresse. « Le testateur, y est-il dit, a voulu et ordonné que son grand Pontifical neuf (ou nouveau) [2] soit conservé et transmis à son futur successeur évêque de Poitiers, dans le cas où celui-ci voudrait acquitter et relever ladite maison (des Jouvenel) et ses héritiers, des réparations nécessaires dans les héritages, domaines et possessions de l'évêché de Poitiers, qui étaient à la charge du défunt administrateur, et de toutes les dettes auxquelles ces héritiers pourraient être tenus envers ledit successeur, à raison de cette administration, et non autrement. » (C'est-à-dire à la condition de ce réméré [3].)

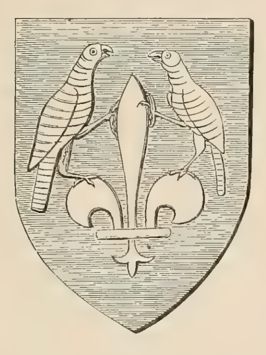
A la mort de J. des Ursins, l'évêché de Poitiers fut disputé et licité judiciairement entre divers ayants part ou compétiteurs. La clause conditionnelle stipulée ci-dessus reçut donc une solution négative. Aussi voyons-nous sans étonnement le Pontifical de Poitiers devenir, quelques années plus tard, la propriété d'un évêque appartenant à un autre siége.

Raoul du Fou, qui succéda ainsi comme possesseur à Jacques des Ursins, était un gentilhomme breton, frère de deux fonctionnaires de la cour et favori de Louis XI. Il fut successivement évêque de Périgueux, diocèse voisin de Poitiers et de la même province archiépiscopale (1463-1470), d'Angoulême (1470-1479), et enfin d'Évreux, au commencement de l'année suivante. Il mourut à Évreux en 1511, après avoir occupé ce siége pendant près de trente-deux ans.

Raoul du *Fou* continua, en les aggravant, les mutations ou mutilations que subit le Pontifical de Bedford. La maison bretonne dont il était issu s'armait d'azur à une grande fleur de lis d'argent, soutenue de deux tiercelets (oiseaux de proie) d'argent, becqués et membrés d'or. Supports:

1. D'après son testament cité ci-après, et non le 12, comme disent les biographies.
2. *Suum magnum Pontificale novum.*
3. Manuscrit Sorbonne 1105, fol. 222 à 230.

un ange? et un *fou*[1]? Ces symboles n'ont été que trop multipliés, par ses soins, partout où ils ont pu être placés. Ils se voient distinctement en maint endroit du Pontifical. L'artiste employé pour cette exécution s'est montré encore plus malhabile que son prédécesseur. Une multitude d'initiales, semées dans le texte (indépendamment des rinceaux et des lettrines), ont été grossièrement oblitérées et empâtées, pour y placer les armes ou attributs de ce nouveau possesseur.



ARMES DE RAOUL DU FOU.

Raoul du Fou légua, dit-on, ce manuscrit à son église d'Évreux, et depuis cette époque on ne sait qu'assez confusément par quelles mains passa ce précieux monument bibliographique[2]. On pense qu'à l'époque de la Révolution il se conservait encore dans un établissement religieux du département de l'Eure. Aux termes des lois de cette époque, le Pontifical, devenu propriété de l'État, devait être réuni à l'un des établissements d'instruction publique formés, ou du moins décrétés par les mêmes législateurs. Cependant, vers le commencement de ce siècle, il était la propriété individuelle de M. Masson de Saint-Amand, ancien conseiller du roi et maître des requêtes, jusqu'en 1790, préfet de l'Eure en l'an VIII, et auteur des *Essais historiques*, etc., *sur Évreux et pays circonvoisins*.

Après ce préfet, M. le comte de Bruges du Mesnil en devint propriétaire au prix de 4,500 fr., par l'entremise de M. du Sommerard. Tous

1. Un jeune enfant nu et vêtu d'une casaque de fol. Ce rébus (si rébus il y a) était *moderne*. Au XVe siècle, fou (*fagus*) signifiait d'antiquité : *hêtre*.

2. Le nom de *Jacques Richer* se lit au fol. 1 : écriture du XVIIe siècle.

les amateurs et antiquaires connaissent au moins de nom cette collection de Bruges, dont le catalogue, rédigé par un archéologue de mérite, est devenu, sous cette plume savante, un livre de fonds et le germe d'excellents travaux, que l'auteur, M. Jules Labarte, poursuit de jour en jour [1].

Feu du Sommerard, le père, créateur du musée de Cluny, a fait au Pontifical plusieurs emprunts qui lui étaient bien dus, pour avoir ainsi contribué à la conservation de ce trésor. Il a enrichi de ces emprunts son élégant album des *Arts au moyen âge*.

A la vente de Bruges du Mesnil, en 1849, le livre du xve siècle fut acquis pour le prix de 10,000 fr. par le prince Alexis Soltikof. Le même livre a reparu de nos jours aux célèbres enchères de 1861. Déjà connu de l'Europe artiste ou savante, il attira spécialement l'attention des conservateurs du British Museum de Londres. M. Richard Holmes, attaché au département des manuscrits britanniques, fut chargé d'examiner ce volume pour le muséum. Connaissant de première main, par sa position, le livre d'Heures de Bedford, cet antiquaire distingué n'hésita pas à reconnaître l'origine du Pontifical [2]. On se rappelle que le livre d'Heures avait été acquis par cet établissement au prix de 37,500 fr. La concurrence du British Museum aux enchères devait donc être considérée comme une menace redoutable. Un bibliophile français, M. Ambroise Didot, eut la gloire et le courage de soutenir la lutte. L'Angleterre lâcha pied à l'enchère de 34,000 fr. (ou environ), et M. Didot fut proclamé adjudicataire, moyennant la somme, y compris les frais, de 35,962 fr. 50 cent. Par délibération en date du 3 mai 1861, le conseil municipal de Paris s'est rendu à son tour acquéreur du Pontifical pour la bibliothèque de cette ville et pour le public, en remboursant à M. Didot le prix coûtant [3].

A. VALLET (DE VIRIVILLE).

1. La notice du Pontifical est au n° 646, p. 550 et suiv.

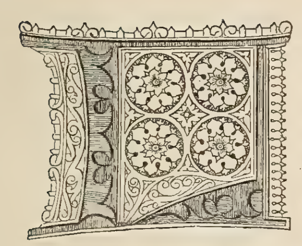
2. Voir un article inséré par ce savant dans la Gazette littéraire de Londres, *Literary Gazette*, numéro du 28 septembre 1861 : *The Soltikof Pontifical*.

3. La reliure actuelle du volume date de 1806 environ. Elle est de maroquin rouge plein, doublé de tabis bleu. Sur les plats, le chiffre de M. Masson de Saint-Amand : un M et un S entrelacés, couronné de feuillage et accompagné de deux palmes croisées. M. de Saint-Amand a joint au Pontifical, coté et paraphé de sa main, une attestation autographe contenant l'historique récent de ce livre, et accompagné d'un quadruple cachet à son usage, avant, pendant et après la Révolution. Une boîte ou étui moderne, fermant à clef, renferme actuellement ce précieux manuscrit.

GÉRARD DAVID

II[1].

ŒUVRES ATTRIBUÉES.



A galerie de tableaux de M. J. P. Weyer à Cologne, vendue en 1862, renfermait un triptyque[2] qui offre beaucoup de ressemblance avec *la Déposition* de la chapelle du Saint-Sang, à Bruges. Il fut vendu à M. Heberlé, libraire à Cologne, pour la somme de 95 thalers.

Il existe entre le tableau du musée de Rouen et le triptyque du *Baptême du Christ* conservé au musée de l'Académie de Bruges[3] une similitude si complète comme caractère, comme couleur, comme touche, que celui qui a fait l'un doit avoir fait l'autre. Cette opinion n'est pas seulement la nôtre; elle est partagée par des connaisseurs aussi distingués que M. Otto Mündler, M. Cavalcaselle, M. le comte C. de Ris et M. A. Darcel. Nous démontrerons que le triptyque de Bruges est antérieur au tableau de Rouen d'un an ou deux.

Il a pour sujet principal le *Baptême du Christ.* Dans l'avant-plan, le Christ, nu à l'exception des reins, qui sont ceints du *perizonium,* se tient debout dans le Jourdain dont l'onde lui monte jusqu'aux genoux. Il joint les mains avec un profond recueillement. Saint Jean, agenouillé sur le bord assez élevé de la rive, laisse couler sur la tête du Sauveur l'eau qu'il a prise dans le creux de sa main. Le Précurseur est revêtu d'un cilice et d'un manteau de drap rouge. A droite un ange, revêtu d'une

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XX, p. 542.
2. N° 271 du catalogue. Cintré, h. max. 1,00; min. 0,84; l. c. 0,70, 5.; v. 0,30, b.
3. N°s 27, 28, 29, 30 et 31 du catalogue. H. 1,32; l. c. 0,98; v. 0,43, b.

chape en brocart d'or, garnie d'une frange rouge et d'un chaperon orné de broderies, de pierres fines et de perles, porte respectueusement à genoux la robe du Sauveur. Au-dessus plane la colombe; plus haut on entrevoit le Père éternel entouré de petits anges nus, sans ailes, et bénissant son fils.

Sur le volet droit, le peintre a représenté, agenouillés sur l'herbe, le donateur, Jean des Trompes[1], revêtu d'une robe garnie de fourrure, et son fils Philippe. Saint Jean l'Évangéliste, debout, en robe grise et manteau blanc, tenant un calice de la main gauche, se trouve auprès du donateur.

A gauche, sur l'autre volet, on voit la première femme du donateur, Élisabeth van der Meersch, fille de Vincent et de Jeanne Muydavanie, agenouillée avec ses quatre filles, Adewyc, Anne, Jeanne et Agnès, et protégée par sainte Élisabeth de Hongrie. La donatrice est vêtue d'une robe de drap noir uni, taillée en carré sur la poitrine, et d'une cotte en velours noir. A sa ceinture pend un chapelet dont les petits grains sont en argent filigrané et les grands en or, et auquel est attachée une croix-reliquaire ornée de perles. La sainte est revêtue d'une robe bleue, doublée de fourrure grise, ouverte sur le devant, de manière à laisser voir une cotte en velours noir. Par-dessus sa robe, qui est ceinte d'un ruban rouge, elle porte un ample manteau brun. Elle tient entre les mains un livre fermé sur lequel sont placées deux couronnes.

Le fond de ces trois panneaux représente un paysage accidenté : au second plan, à droite, assis sur un rocher couvert de mousse, saint Jean-Baptiste, vêtu de la tunique en poil de chèvre, prêche devant un auditoire composé de vingt-cinq petites figures; deux autres personnages qui s'approchent pour écouter la prédication nous paraissent être des portraits. A gauche, le Précurseur montre le Christ à trois de ses disciples

1. Jean des Trompes, écuyer, bailli de la ville d'Ostende en 1498 et 1499, trésorier de la ville de Bruges en 1498, conseiller en 1499, 1500, 1501, 1502 et 1505, chef de la police en 1501, chef-homme de la section de Notre-Dame en 1504 et échevin en 1512, fut élu bourgmestre de la commune en 1507. Mais bientôt, il fut remplacé par Jean van Themseke, parce que, n'étant pas bourgeois né de la ville, il ne pouvait être bourgmestre sans enfreindre les priviléges de la ville. Lors de la révolte des Brugeois, il faillit être mis à mort à cause de sa fidélité envers Maximilien. De 1509 à 1512, il fut receveur général de l'extraordinaire de Flandre. Il décéda à Bruges avant le 15 octobre 1516, dans sa maison située au côté ouest de la rue Neuve, et fut enterré dans l'église de Notre-Dame. La famille des Trompes était originaire de la Picardie et dérive des Le Moitier, seigneurs de Noully et des Trompes. Elle portait de gueules, au chevron d'argent, accompagné de trois pommes de pin renversées d'or. Pour la généalogie de cette famille, voyez *le Beffroi*, t. I, p. 257 à 275. Bruges, 1863.

dont l'un s'apprête à le suivre. Au troisième plan se développe une ville auprès d'une montagne; un château fort domine la ville.

Sur l'extérieur du panneau on voit, à droite, la sainte Vierge assise dans une galerie ouverte, sous un dais circulaire suspendu à la voûte et muni de courtines de drap vert. Elle est vêtue d'une robe et d'un manteau de drap rouge; la robe, large et flottante, sans ceinture, est doublée de fourrure grise et échancrée au col, laissant voir une chemisette en toile blanche. De longs cheveux inondent ses épaules et sont retenus par une bande de velours noir ornée de perles et d'un joyau placé par devant, au milieu. Elle soutient l'enfant Jésus, assis sur ses genoux, qui porte de sa main gauche une grappe de raisin et se penche en avant vers la seconde femme du donateur, Madeleine Cordier, fille de Roland et d'Isabeau de Vriendt, agenouillée devant lui avec sa fille Isabeau et protégée par sainte Marie-Madeleine. La dame est vêtue d'une cotte en velours noir et d'une robe brune, doublée de fourrure et pourvue de manches longues et larges. A la ceinture, qui consiste en une bande blanche, est attaché un chapelet en filigrane d'argent, avec les gros grains dorés, et terminé par une médaille ovale représentant la sainte Vierge avec l'enfant Jésus, debout sur la lune et entourée de l'auréole. La petite fille, en cotte noire et robe grise doublée de fourrure, ceinte d'une longue écharpe brun rosé, dont les extrémités sont garnies d'une frange nouée, est coiffée de templettes en toile blanche et d'une coiffure en velours, bordée en or. Sainte Marie-Madeleine tient de la main gauche un vase de parfums; elle est vêtue d'une robe violette, doublée de vert, fendue par devant, mais retenue par une écharpe à la taille. Sa poitrine est couverte par une chemisette en toile fine, plissée et bordée d'une passementerie en or. Pour coiffure, elle a un turban en toile blanche, sous lequel est passée une bande de velours noir, ornée de perles et d'un grand rubis monté en or.

Ces personnages se trouvent dans une galerie à grandes arcades ouvertes, de style renaissance, à travers lesquelles on aperçoit la cour d'une maison ornée de colonnes, et les pignons d'autres bâtiments plus élevés.

Ce triptyque, avons-nous dit, est antérieur d'un an ou deux au tableau de Rouen. En effet, il a dû être achevé vers 1508. Nous n'avons pu trouver la date exacte du second mariage du donateur, mais sa première femme décéda le 11 mars 1502, et la seconde en 1510; de celle-ci, il eut trois enfants, Isabelle, Jean et Anne; la fille aînée seule est représentée sur le tableau; elle paraît avoir moins de cinq ans. Donc le tableau doit avoir été peint avant la naissance du second enfant, Jean.

Lorsque, en 1861, nous publiâmes le catalogue du musée de l'Académie de Bruges, nous avons fait ressortir les points de ressemblance entre le triptyque du *Baptême* et les deux tableaux représentant l'histoire du juge prévaricateur[1]. En 1863, nous eûmes le bonheur de découvrir les documents qui prouvaient que ceux-ci, ainsi que le triptyque de la *Déposition*, étaient l'œuvre de Gérard David. Le triptyque du *Baptême* offrant moins de points de ressemblance avec ce dernier tableau qu'avec les deux autres, nous crûmes plus sûr de le considérer comme l'œuvre d'un maître inconnu[2]. La découverte que nous venons de faire sur le tableau de Rouen lève tout doute, car non-seulement il y a une similitude complète comme caractère, comme couleur et comme touche, entre les deux tableaux, mais les figures de la Madone et de l'Enfant dans les deux tableaux se ressemblent tout à fait, et les deux saintes patronnes des donatrices du *Baptême* se retrouvent parmi l'assemblée des vierges de Rouen.

Le triptyque du *Baptême* offre ceci de particulier, qu'il nous montre le grand talent de maître Gérard pour le paysage. Le fond du tableau de Rouen est d'un vert complétement foncé, presque noir; celui des tableaux du juge prévaricateur offre un caractère architectural, si on en excepte la petite partie de parc qu'on entrevoit dans le fond de l'*Écorchement;* mais le paysage qui se déroule au fond des trois panneaux à l'intérieur du triptyque du *Baptême* est tout autre et nous fait croire que Gérard David doit avoir été le fondateur de l'école des paysagistes, d'où sont sortis Henri Bles et Joachim Patenier[3]. Ce paysage est d'un coloris brillant et splendide, et, à l'exception du manque de perspective aérienne, dû très-probablement aux nettoyages que le tableau a subis, rien ne saurait être mieux fait que cette partie. Les arbres sont vigoureusement peints et finis avec une minutie extraordinaire.

Le triptyque fut donné par les héritiers de Jean des Trompes à la société des clercs assermentés du tribunal de la ville de Bruges, pour

1. « Les figures offrent, quand on les examine attentivement, beaucoup de points de ressemblance. On y voit le même caractère de têtes et le même faire. Le ton du coloris, il est vrai, est beaucoup moins fort (dans le tableau du *Baptême*); mais, sans doute, la perte de son intensité doit être attribuée aux nettoyages qu'il a subis. » Catalogue, p. 66.

2. *Le Beffroi*, t. I, p. 279, 280. Bruges, 1863.

3. Joachim Patenier fut reçu franc-maître de la guilde anversoise de Saint-Luc en 1515. N'est-il pas probable que maître Gérard, dont le nom se trouve inscrit sur le Liggere, à côté de celui de Patenier, ait accompagué son élève à Anvers où ce dernier se fixa ?

être placé sur l'autel de leur chapelle, dédiée à saint Laurent, et qui formait le collatéral nord du chœur de l'église inférieure de Saint-Basile. Ce don fut fait le 18 décembre 1520, à condition de célébrer deux anniversaires perpétuels avec une distribution de pain aux pauvres, l'un le jour de la fête de saint Jacques et saint Christophe, et l'autre le 10 décembre. Le tableau fut placé peu de jours après.

A dater d'alors, la société fit célébrer les anniversaires jusqu'en 1526; depuis on n'en trouve aucune mention dans les comptes. En 1606, Jean des Trompes, mayeur-président de la chambre des comptes à Lille, petit-fils du donateur, demanda, comme chef de la famille, que les membres de la société lui permissent de reprendre le tableau, et offrit de leur en donner une copie et de les décharger de l'obligation de célébrer les anniversaires. La société, invoquant une prescription de quatre-vingts ans pendant lesquels elle avait possédé le tableau sans s'acquitter des anniversaires, prétendit être déliée de l'obligation qu'elle avait contractée envers les donateurs. Elle se décida donc à rejeter la demande de Jean des Trompes; pourtant, prenant en considération la grande valeur du triptyque, elle offrit, pour montrer sa gratitude, de célébrer dorénavant l'anniversaire des donateurs le jour de saint Jacques et saint Christophe; en tout cas, elle refusa de céder le triptyque. Jean des Trompes ayant refusé cet arrangement, la société révoqua son offre de célébrer l'anniversaire et résolut, dans le cas où la famille lui intenterait un procès, de se défendre et de soutenir ses droits à la possession du tableau. Il paraît que la famille ne fit plus de démarches et que les clercs restèrent en paisible possession du triptyque jusqu'à la révolution de 1794.

Nous n'éprouvons aucune hésitation à attribuer à maître Gérard un charmant panneau de la fin du xv[e] siècle, qui se trouve actuellement dans la collection de M. Oppenheim, à Cologne [1]. Au centre, la sainte Vierge est assise sur un mur formant banc, sur lequel croissent des fraises et des fleurs. Elle est vêtue d'une robe et d'un manteau de drap rouge. La robe, échancrée au col, laisse voir le bord d'une robe de dessous bleue et une collerette d'un tissu clair et transparent. Son manteau, dont la bordure inférieure est semée de pierreries, est maintenu par une bande d'étoffe richement ornée de pierreries et de perles, et traversant le haut de la poitrine. Une longue chevelure inonde ses épaules. Elle soutient l'enfant Jésus, assis sur le genou droit, et qui est vêtu d'une tunique blanche à longues manches, fendue sur la poitrine, et qui s'a-

1. H. 1,02; L. 0,84. Provient de la collection de M. du Sybel, à Bruxelles.

muse à feuilleter un livre ouvert que tient sa mère sur le genou gauche. A droite se trouve une barrière sur le haut de laquelle est perché un paon, le dos tourné à la Madone. Aux pieds de Marie, posés sur un coussin en brocart or et noir garni de floches, croissent des iris, des dents-de-lion, des marguerites, des pensées et d'autres fleurs.

Le fond consiste en un paysage boisé avec clairière, laissant voir un cours d'eau, et, dans le lointain, une abbaye, plusieurs châteaux et des montagnes. Sous les arbres, à droite, on aperçoit un cerf, et un peu plus vers le milieu, un chevreuil qui boit. A gauche, s'élèvent un manoir et une ferme à pignon entre lesquels se trouve une barrière ouvrant sur le chemin qui sépare les deux édifices.

Le type de la Madone et de l'Enfant est certainement celui qu'offrent le tableau de Rouen et le triptyque du *Baptême*. On y trouve encore la même affectation dans la pose et les mouvements de la Vierge, dont le visage ovale n'a presque pas de menton. Le brocart du coussin est le même que celui de la chape que porte l'ange dans le tableau du *Baptême*. Enfin la ressemblance entre ces tableaux se complète par la touche et l'empâtement que le peintre a donné à ses couleurs. Nous considérons celui-ci comme ayant été peint avant les deux autres, auxquels il est inférieur pour le dessin des têtes et surtout des pieds.

Une des plus belles œuvres de ce peintre est un panneau, aujourd'hui entre les mains de M. White, marchand de tableaux, à Londres [1], mais qui autrefois formait le volet droit du retable de l'autel de Saint-Jean-Baptiste et Sainte-Marie-Madeleine, dans la cathédrale de Saint-Donatien, à Bruges. Ce retable fut exécuté aux frais de Bernardin de Salviatis, fils illégitime d'un riche négociant florentin, et chanoine de cette cathédrale, qui se trouve représenté à genoux dans l'avant-plan. Le donateur est revêtu d'une soutane noire doublée et bordée de fourrure brune et d'un très-ample surplis en batiste plissée, dont les manches sont jointes au corps par une petite bordure brodée en noir. Sur le bras gauche il porte une aumusse en fourrure grise. Ses cheveux châtains commencent à grisonner.

Le donateur est accompagné par trois saints : à gauche, saint Donatien, patron de la cathédrale; immédiatement derrière le donateur, son propre patron, saint Bernardin, et puis à droite, un évêque que nous croyons être saint Jean l'Aumônier.

1. H. 1,02; l. 0,93. H. 1,02; l. 0,93. B. Ce tableau a été acquis, en 1792, par M. Thomas Barrett, de Lee Priory, Kent. A sa vente, en mai 1859, il fut adjugé à M. White pour la somme de 551 livres 5 s., c'est-à-dire 13,782 francs.

Saint Donatien, qui est vu de face, porte les vêtements pontificaux; aube et amict à parements en brocart or et noir, dalmatique et chape du même brocart doublé de bleu; les orfrois de la chape sont brodés avec des rinceaux et feuillages verts, avec des roses composées de perles, de rubis et de saphirs. La bille de la chape est ornée d'une figure de la Madone accompagnée de deux anges jouant des instruments de musique. Une mitre, au fond en drap d'or semé de perles et de pierres fines, et des gants rouges, complètent son costume. Il porte trois bagues, deux sur le deuxième et une sur le quatrième doigt de la main droite, dans laquelle il tient une belle croix archiépiscopale, dont la douille octogone est ornée de statuettes de la Madone et de saints placés dans des niches à baldaquin. De la main gauche, saint Donatien porte une roue à cinq cierges allumés, l'emblème par lequel on le reconnaît.

Saint Bernardin, revêtu de l'habit gris des frères mineurs, étend la main droite en signe de protection sur le donateur et soutient de la gauche un livre rouge muni de coins et de fermoirs et orné d'un médaillon portant le saint nom de Jésus en or, sur un fond en émail bleu.

Le saint évêque à droite est revêtu d'une aube à parements rouges et d'une magnifique chape en velours cramoisi à larges orfrois, où l'on voit en broderie les figures de saint Donatien, saint Bernardin, saint Jean l'Aumônier? saint Jean-Baptiste, sainte Marie-Madeleine et saint Martin, ainsi que des écussons armoriés. La broderie du chaperon représente l'adoration des Mages. L'évêque porte en outre une coiffe violette ainsi qu'une mitre à fond rouge ornée de rinceaux délicats en orfèvrerie avec de riches bordures et crêtages ornés de pierreries et de perles. Des gants blancs avec deux bagues, l'une sur le deuxième, l'autre sur le troisième doigt de la main droite, complètent son costume. Dans la main gauche il tient une belle crosse à douille octogone ornée de statuettes de saints; un ange, debout sur une colonnette, soutient l'extrémité de la volute dans laquelle se voit la sainte Vierge assise avec l'Enfant qui reçoit un lis d'un ange agenouillé devant lui. Le saint bénit un boiteux se soutenant sur un bâton et tendant la main gauche pour demander une aumône. Cet homme, vêtu d'une tunique gris bleu et de bottes dépareillées, porte une sébile attachée à sa ceinture et une besace qui pend sous le bras gauche par une courroie posée sur l'épaule droite et attachée sur la poitrine par une boucle.

Le paysage où ces personnages se trouvent est peint dans un ton brunâtre et est accidenté de petits rochers. Au fond, l'on voit de grands arbres, et à gauche, un château avec des montagnes arrondies au delà.

Ce tableau, d'un coloris puissant, est admirablement peint, et, à part les visages de saint Donatien et de saint Bernardin, qui ont été un peu retouchés, est parfaitement conservé. Les étoffes et broderies, ainsi que tous les détails de costume des différents personnages, sont peints avec une habileté étonnante ; rien ne peut surpasser la chape du saint Jean.

Qu'est devenu l'autre volet? Il est vraiment à souhaiter qu'il puisse se retrouver : et c'est pour faciliter cette découverte que nous croyons devoir dire qu'il s'y trouve représenté Christine van Rossem, la mère du donateur, acccompagnée de sainte Christine et de deux autres saintes.

Voilà la liste des tableaux que nous croyons pouvoir attribuer avec certitude à maître Gérard. Nous dirons cependant que le charmant cabinet de M. C. Ruhl, à Cologne, renferme un petit panneau représentant saint Christophe [1] qui pourrait être de lui, mais nous avons des doutes à cet égard. Nous penchons aussi à donner à Gérard David une Madeleine, du musée d'Anvers [2], qui est donnée à Quentin Metsys.

III.

ŒUVRES DES IMITATEURS.

Le musée de Lille possède le volet d'un triptyque [3] qui offre plusieurs points de ressemblance avec les œuvres de maître Gérard. Il représente la *Fontaine de vie*. Au premier plan, dans un pré où croissent un grand nombre de fleurs de différentes variétés, se voit un ange, le dos tourné au spectateur, revêtu d'une chape en brocart de velours cramoisi et or, à larges orfrois semés de perles et de pierreries ; il a de belles ailes irisées et de longs cheveux blonds retenus par un bandeau étroit. De la main droite, il tient la main gauche d'un homme accompagné d'une femme et de deux autres couples tous drapés de linceuls, et les conduit vers une fontaine au milieu d'un paysage montagneux couverts d'arbres et d'oiseaux. Cette fontaine se compose d'un bassin dont le plan est une croix à bras égaux ; aux quatre angles rentrants s'élèvent quatre piliers surmontés de pinacles avec des arcs-boutants qui soutiennent une tourelle octogone, dont les quatre faces principales sont ornées de statues

1. Nous avons publié une notice accompagnée d'une photolithographie de ce tableau dans *le Beffroi*, t. I, pp. 321, 322.

2. N° 44 du catalogue. H. 0.45 ; l. 0,30. B.

3. H. 1,16 ; l. 0,70. Figures, 0,47. B.

d'anges tenant des cors d'où coule de l'eau qui sort par le devant du bassin et forme une petite rivière. Au second plan, l'on voit quatre groupes de ressuscités conduits vers la fontaine par quatre anges revêtus d'aubes. Au delà s'élève une montagne sur laquelle deux hommes et une femme sont en prière. Les cieux nuageux sont entr'ouverts et l'on voit un ange en aube portant deux hommes au ciel. Nous croyons que ce tableau est l'œuvre d'un élève ou imitateur de maître Gérard, qui doit être aussi l'auteur d'un charmant tableau du musée de Darmstadt [1], qui représente la Madone assise sur un trône entre deux groupes d'anges. La vierge est revêtue d'une robe bleue et d'un ample manteau rouge; ses longs cheveux à reflets dorés sont retenus par un bandeau brodé avec l'*Ave Maria*. Elle soutient, de la main droite, avec un drap l'enfant Jésus assis sur son genou droit, et de la gauche un livre muni d'un fourreau vert qu'il feuillette. Sous les pieds de la Vierge s'étend un riche tapis. Le trône, derrière lequel est tendu un drap d'honneur en brocart or et noir, est placé sous un baldaquin bleu et vert, garni d'une frange. A droite se trouvent quatre anges revêtus de chapes, qui chantent des cantiques au son de l'orgue que joue un ange assis à gauche du trône; un autre ange souffle dans l'orgue, tandis qu'un septième touche de la harpe. La scène se passe dans un cloître donnant sur un jardin dont les trois autres côtés sont entourés d'un treillis à vigne. Au delà s'étend un paysage ondulé avec château, etc. Les têtes de l'Enfant et de la sainte Vierge sont entourées de nimbes rayonnants.

Nous retrouvons une autre œuvre de ce maître inconnu dans la collection de M. Weld Blundell, à Ince Blundell (Angleterre). C'est un panneau remarquable [2], au milieu duquel, sur un siége en métal, est assise la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus sur un drap. Elle est vêtue d'une robe rouge amarante, doublée de fourrure grise, dont l'encolure taillée en pointe est ornée de pierreries et d'un manteau amarante; ce dernier vêtement recouvre en partie la riche chevelure brune qui inonde les épaules de la Madone, dont les pieds reposent sur un coussin placé sur un riche tapis. A droite, est agenouillé un ange à ailes bleues, vêtu d'une aube et d'un amict à parements bleus et d'une dalmatique en brocart rouge, violet et or, doublée de bleu et garnie d'une frange verte. Il tient de la main gauche une vielle à six cordes et un archet,

1. N° 672 du catalogue. H. 0,93; l. 0,73. B. attribué, par M. Darcel, *op. cit.*, p. 192, à Gérard David. Il existe une copie de ce tableau dans la collection de M. Van Houtten, à Aix-la-Chapelle, laquelle provient du couvent des sœurs du tiers ordre de Saint-François, au Princenhof, à Bruges.

2. H. 0,67; l. 0,47. Bois.

et de la droite présente une pomme à l'Enfant. A gauche de la Vierge, un petit ange à ailes irisées, revêtu d'une dalmatique en brocart or et blanc, joue de la harpe. Le siége de la Madone, derrière lequel est tendu un brocart, or et bleu foncé à large bordure verte, est placé sous un baldaquin en drap rouge à bord découpé en lanières, dans un portique formant l'entrée d'un cloître. Ce portique est soutenu par des colonnes en marbre polychrome, à chapiteaux en métal. Deux génies ailés voltigeant au haut de l'arc du portique soutiennent deux guirlandes de feuillages et de fruits, dont les extrémités sont soutenues par deux génies qui se trouvent sur les chapiteaux. Du milieu de ces chapiteaux s'élèvent des colonnes courtes en métal d'une circonférence moindre qui portent deux groupes de sculpture en grisaille placés sous des dais; l'un de ces groupes représente un bourreau sur le point de décapiter un jeune homme; l'autre, le même bourreau, tenant la tête séparée du corps qui gît devant lui avec le glaive contre. L'archivolte du portique est sculpté avec des feuilles de chêne et des glands. Entre les colonnes en porphyre du cloître, on voit deux échappées sur une campagne peinte avec beaucoup de soin, où l'on aperçoit des châteaux, des arbres, une rivière avec un pont en bois, un cavalier sur un cheval blanc, trois hommes à pied, un chien et un paon.

Le musée d'Anvers possède un panneau [1] du même maître qui représente une Vierge glorieuse assise sur un siége en métal richement ouvragé, tenant l'enfant Jésus tout nu sur un drap. Marie est vêtue d'une robe rouge amarante, doublée de fourrure, qui laisse voir le bord d'une chemisette en toile blanche, et d'un riche manteau amarante bordé d'une légère broderie en or. Un bandeau orné d'une double rangée de perles retient les cheveux bruns qui inondent les épaules de la Vierge et sont en partie recouverts par un voile en batiste très-légère. A droite, un ange à genoux, revêtu d'une aube ceinte et dalmatique en brocart rouge et or à orfrois historiés, offre une poire à l'enfant Jésus, qui tend la main gauche pour la recevoir; de la main gauche, l'ange tient une mandoline. A gauche du trône deux anges, l'un en aube brune, l'autre en aube violette, chantent les cantiques d'un livre ouvert entre leurs mains. Cette scène a lieu sous un portique orné de sculptures, presque identique à celui du tableau de Ince Blundell. A travers les trois arcades en plein cintre se voit un paysage accidenté, avec un château, des arbres, une rivière sur le bord de laquelle s'élève une ferme, des montagnes au lointain, etc.

1. N° 107 du catalogue. H. 0,73; l. 0,55. B.

Du même maître se trouve au musée du Louvre un tableau représentant les *Noces de Cana* [1], qui a fait partie de la collection de Louis XIV, mais qui primitivement ornait la chapelle du Saint-Sang, dans l'église de Saint-Basile, à Bruges. Dans une salle à colonnes est placée une longue table derrière laquelle est tendue une tapisserie ornée de fleurs et de fraises entremêlées d'oiseaux et de lièvres, et garnie d'une bordure rouge où se lit en lettres d'or : FILI MEI, DATE MAND (ucare). Au milieu est assise la mariée vêtue d'une robe rouge, doublée de fourrure, ceinte sur les hanches, et d'un manteau de même, retenu par un cordon attaché à deux joyaux, et ayant un riche collier en or passé deux fois autour du cou. A gauche, sa mère; plus loin, une femme, un homme tenant une coupe à la main, et une autre femme. A droite, une femme, puis la sainte Vierge en robe bleu foncé et voile blanc; une femme; le Christ au haut de la table, et puis deux femmes. Devant la table, au milieu, un homme qui découpe de la viande; une servante tient un flacon qu'elle vient de remplir à une grande cruche placée à sa gauche ; un jeune homme vêtu de rouge qui découvre un beau hanap en argent ciselé qu'il tient dans la main gauche. Au second plan, à droite, un jeune serviteur apporte un plat dans la salle. A droite de l'avant-plan se trouve le donateur revêtu du costume de prévôt de la confrérie du Saint-Sang, habit rouge et robe noire doublée de fourrure brune à branchages d'argent entremêlés de gouttes de sang; derrière lui, on voit son fils encore tout jeune. A gauche, la donatrice également à genoux, revêtue d'une robe noire doublée de fourrure et d'une coiffure blanche; à sa ceinture pend un chapelet. En dehors du cénacle, à droite, un frère prêcheur, âgé de cinquante ans environ, coiffé d'un bonnet noir, à traits qui ressemblent à ceux du donateur, contemple la scène à travers les ouvertures, entre les colonnes dont les bases reposent sur un mur à hauteur d'appui. Dans le fond de ce côté, on voit des bâtiments qui offrent quelque ressemblance avec ceux de l'ancien palais du Franc de Bruges.

Tous ces tableaux ont été attribués tantôt à Jean Van Eyck, tantôt à Hugo Van der Goes, tantôt à Jean Gossaert, de Maubeuge, et tantôt au maître du *Baptême* de Bruges. On y retrouve le même empâtement et les mêmes airs de tête doux, poétiques et parfois même mélancoliques, que dans les tableaux de Gérard David; mais la touche en est différente, le contraste subit de couleurs brillantes et intenses encore plus frappant, et les carnations plus blanches. L'enfant Jésus, dont la bouche a une forme particulière, est représenté nu par ce maître, qui doit avoir fleuri

1. N° 596 du catalogue. H. 0,96; l. 1,28. B. Figures 0,60.

entre 1490 et 1540. Serait-ce peut-être Adrien Ysenbrant, élève de Gérard David, qui fut reçu maître dans la corporation de Saint-Luc et Saint-Éloi, à Bruges, le 29 novembre 1510? Nous ne pouvons rien assurer à cet égard; mais d'après le témoignage de Denis Hardouin et J. P. Van Male, ses contemporains, il excella à peindre le nu et saisit admirablement la ressemblance pour les portraits. Il décéda à Bruges au commencement du mois de juillet 1551, et fut enterré dans le cimetière de l'église Saint-Jacques.

Nous n'avons pas vu les tableaux suivants qui ont été attribués au maître du *Baptême* de Bruges, par le docteur Waagen : 1° une *Descente de croix*, autrefois dans la galerie du roi de Hollande, aujourd'hui dans celle de M. Dingwall, à Londres; 2° le *Crucifiement*, au musée de Berlin, n° 573; 3° l'*Adoration des Mages*, au musée de Munich, 1re salle, n° 45; 4° l'*Adoration des Mages*, appartenant à M. Green, Hadley (Angleterre); 5° une *Pietà* au même, et 6° un retable à vantaux, chez M. Artaria, à Vienne, représentant saint Michel terrassant le dragon, saint Jérôme, saint Antoine de Padoue et deux autres saints.

Un autre panneau représentant la Famille de sainte Anne, appartenant à M. J. D. Gardner, à Londres, attribué au maître du *Baptême*, par le docteur Waagen, ainsi que par MM. Crowe et Cavalcaselle, est probablement l'œuvre de Gérard Horenbault, de Gand.

IV.

MINIATURES.

Nous terminerons notre article en disant quelques mots sur différentes enluminures sorties de la main de Gérard. D'abord mentionnons comme certainement de lui : deux miniatures à la gouache peintes sur vélin [1] qui proviennent de l'abbaye des Dunes et sont aujourd'hui conservées au musée de l'Académie de Bruges. Une de celles-ci représente la Prédication de saint Jean-Baptiste. Le Précurseur, debout sur un monticule, entre deux arbres, tient un bâton de la main droite, et lève la gauche en prêchant devant un auditoire assis au pied du monticule. Au second plan, on voit le Christ marchant vers un bois qui occupe le fond. Le sujet de la seconde est le *Baptême du Christ*. A l'avant-plan, saint Jean, agenouillé sur un genou, sur une roche assez élevée au bord de

1. Nos 9 et 10 du catalogue. H. 0,154; l. 0,035.

la rive, répand sur la tête du Christ, debout dans le Jourdain, de l'eau qu'il a prise dans le creux de la main. Tout en haut l'on voit le Père éternel bénissant son Fils. Le fond est formé par un paysage avec arbres et cerfs broutant l'herbe; au milieu coule une rivière où nagent des cygnes.

Dans ces deux petites miniatures, on remarque surtout le paysage et la manière admirable dont sont groupées les personnes qui forment l'auditoire du Précurseur.

Parmi les miniatures qui ornent le célèbre bréviaire du cardinal Grimani à Venise, il y en a qui, croyons-nous, doivent être de maître Gérard. Nous citerons, entre autres, le Serpent d'airain; les saintes vierges Barbe, Cécile, Catherine, etc.; saint Antoine; saint Jean-Baptiste; le Baptême du Christ; sainte Marie-Madeleine; saint Michel; saint François d'Assise recevant les stigmates; le martyre de sainte Catherine; sainte Barbe; la Madone assise tenant l'Enfant debout qui embrasse sa mère, miniature délicieuse, et les emblèmes symboliques de la sainte Vierge.

Voilà enfin un peintre oublié, dont les tableaux étaient allés grossir l'œuvre de Van Eyck, de Memling et de Jean Gossaert, et qui est rendu à l'histoire. Il y en a encore, sans doute, bien d'autres, parmi les quatre cents peintres dont j'ai retrouvé les noms dans nos archives, qui méritent de prendre place dans l'histoire de l'école flamande, mais il est difficile de rattacher avec certitude à un nom les tableaux dont la provenance est aujourd'hui inconnue. Deux choses cependant pourraient faciliter beaucoup les travaux de ceux qui cherchent à le faire; ce serait: 1° d'adopter comme règle de distinguer dans les catalogues les tableaux dont l'on connaît avec certitude l'auteur et les tableaux qui ne sont qu'attribués; 2° d'indiquer les noms des saints qui accompagnent les donateurs, et 3° de décrire les armoiries.

Il doit exister en France, comme en Allemagne, comme en Angleterre, une masse de tableaux provenant de l'opulente ville de Bruges; les uns emportés par les gueux, les autres enlevés lors de la suppression des couvents par Joseph II, les autres du temps de la République et du premier Empire, et bien d'autres par les marchands qui, depuis trois siècles, ont pillé l'ancienne capitale de la Flandre. Un assez grand nombre de ces tableaux doivent porter des armoiries dont la connaissance permettrait aux archéologues de fixer les familles, les noms des saints patrons, d'identifier les donateurs, et ainsi d'établir la date, et bien souvent de retrouver la provenance et l'auteur.

W. H. JAMES WEALE.

BULLETIN MENSUEL

OCTOBRE 1866

LE CHRIST EN CROIX DU PALAIS DE JUSTICE.



'Attraction du moment, c'est un tableau, très-ancien par lui-même, en réalité très-nouveau. Tous les Parisiens l'ont entrevu, bien peu le connaissent. Il suffit d'être entré une fois à la première chambre de la Cour impériale, pour avoir remarqué contre le mur, au-dessus de la tête des juges, dans un cadre de style ogival, une peinture d'aspect roussâtre où l'œil finissait par distinguer un Christ en croix entouré de plusieurs personnages. La majesté de la justice interdisait un examen plus approfondi et tenait la curiosité à distance. Aussi, le *Christ* du Palais, plus familier aux plaideurs et aux avocats qu'aux artistes, invisible pour les magistrats qui lui tournent le dos, est-il demeuré une énigme. M. Passavant a oublié de s'en enquérir. M. Waagen l'a ignoré. Parmi les dilettantes de l'art et de l'érudition, pas un peut-être ne serait en état de fournir à ce sujet un renseignement précis.

Aujourd'hui, le *Christ* du Palais daigne venir à nous. La fièvre de toilette qui travaille Paris a envahi le sanctuaire de la justice. L'antique Palais fait peau neuve, et le vieux tableau, descendu de sa place consacrée, va recevoir un coup d'éponge. Dans l'atelier qui l'abrite un instant, on peut le voir de près, on peut l'examiner tout à son aise. Déjà M. Ingres l'a visité. Tous les amis de l'art voudront accomplir le même pèlerinage.

La tradition, qui n'y va pas de main morte, mais qui va souvent à l'aveuglette, a toujours rattaché au *Christ* du Palais le souvenir d'un grand maître de l'art. Avant la Révolution, elle disait Van Eyck; depuis, elle a dit Albert Dürer. Il paraît assez difficile de concilier les deux attributions. La première avait pour elle l'autorité d'un vieil *on dit*. La plus récente figure en toutes lettres dans des catalogues et dans des livres. Quand la grand'chambre du Parlement cessa d'exister, c'est le Louvre qui hérita du précieux *Christ*. Le savant Denon l'y inscrivit alors sous le nom d'Albert Dürer. Dulaure accepta les yeux fermés le catalogue officiel, et un historien d'Albert Dürer, un honnête Allemand, trop confiant en l'infaillibilité du Louvre, conserva à son héros ce tableau qu'il n'avait pas vu.

Un coup d'œil suffit pour renverser le fragile échafaudage de Denon, Dulaure et Heller, et pour reléguer parmi les vieilles lunes l'attribution de l'ancien directeur des musées. A défaut des caractères du dessin et de l'exécution, le costume seul en dit assez. La plupart des personnages sont chaussés de souliers à la poulaine.

L'attribution à Van Eyck se soutiendrait mieux. M. Taillandier, auteur d'une notice insérée dans les *Mémoires de la Société royale des Antiquaires de France* en 1844, a réuni tous les arguments historiques à l'appui de cette attribution. Lui aussi avait pu voir le tableau de près; car le *Christ* du Palais, réclamé en 1811 par le premier pré-

sident Séguier, auquel Napoléon le rendit, après avoir quitté la grand'chambre du Parlement pour le Louvre et le Louvre pour la Cour impériale, fut encore descendu en 1831, à la suite du sac de l'archevêché, et ne reprit sa place qu'en 1842, après une restauration exécutée par M. de la Roserie. M. Taillandier ne nous dit pas s'il y eut alors une consultation d'experts, d'artistes ou d'amateurs. Il affirme avoir inutilement cherché dans les registres du Parlement l'ombre d'un document authentique, et, sans tenir compte des caractères techniques de la peinture, il se contente d'appuyer de preuves morales les conjectures de la première tradition. Je vais essayer de résumer ses arguments.

Le tableau, dit-il, a été fait pour sa destination. C'était l'usage de placer l'image du Christ au-dessus des tribunaux « pour refroidir et retenir par telle commémoration des choses sainctes les esprits trop actifs et avares des juges et autres fréquentant le Palais. » Dans la peinture qui nous occupe, autour de la croix et du groupe de saint Jean et des saintes femmes serré contre elle, sont rangés quatre personnages, dont trois ont une signification voulue : saint Denis, apôtre de la France et patron de Paris, saint Charlemagne, auteur des *Capitulaires*, et saint Louis, auteur des *Établissements*, c'est-à-dire les deux saints justiciers par excellence, et, tous deux, souverains français. De plus, derrière saint Denis, au deuxième plan, plusieurs figures, qui regardent le saint décapité, semblent représenter son bourreau et ses juges. « Ne sont-ce pas là, dit M. Taillandier, autant d'allusions adressées à la conscience des magistrats pour leur recommander de ne jamais condamner l'innocent? » Enfin, l'édifice que l'on aperçoit derrière Charlemagne reproduit la façade du Palais, telle qu'elle existait au xve siècle. Au côté opposé du tableau on reconnaît une vue de la Seine entre la tour de Nesle et la tour du Louvre. Donc, sur ce premier point le doute ne paraît pas possible. On doit admettre, avec M. Taillandier, que le tableau a été fait pour une cour de justice, et pour une cour clairement désignée : le Parlement de Paris.

Se reportant ensuite aux relations désormais bien établies de Van Eyck avec le duc de Bourgogne, M. Taillandier signale trois circonstances dans lesquelles le peintre attitré de Philippe le Bon a pu recevoir la commande d'un tableau destiné au Parlement de Paris. En 1429, le duc de Bourgogne assiste à une séance du Parlement. En 1435, il fait son entrée solennelle à Paris. En 1436, après le traité d'Arras, qui reconcilie le roi et le duc, Charles VII rétablit le Parlement. Or, remarquons que cette dernière date coïncide justement avec un des voyages secrets exécutés hors de Flandre par Jean Van Eyck pour le service de son seigneur. Les conjectures de M. Taillandier ne manquent donc pas de vraisemblance. Mais alors même qu'elles se présenteraient revêtues d'une probabilité encore plus grande, ce n'est là, on le comprend, qu'un point secondaire. La question technique domine la question historique.

Il est vrai que quelques signes, découverts dès 1842 par M. de la Roserie sur le bord du vêtement jaune d'un des personnages placés au second plan, ont pu faire croire à la présence d'une signature. J'ai vu ces lettres, et j'accorde qu'elles semblent composer les mots JEA BRUG. Mais, M. Taillandier le remarque avec raison, aucune œuvre de Van Eyck ne porte une signature analogue. Jean Van Eyck signait en toutes lettres, non point dans un coin dérobé, mais à une place apparente. Et d'ailleurs, en supposant la signature certaine, lisible et authentique, il resterait à décider si Jean de Bruges est Jean Van Eyck. Or, malgré les lumières dont elle cherche à s'entourer, la critique moderne n'a pu encore éclaircir ce doute. Entre Jean de Bruges, Jean Van Eyck et Jean Memling, elle ne sait auquel entendre; ou, si elle reconnaît un Jean de Bruges,

elle le fait vivre en 1371, date impossible ici, puisque le peintre a représenté le personnage de saint Louis sous les traits de Charles VII.

L'aspect du tableau ne résout rien à première vue, si ce n'est l'impossibilité de l'attribution à Albert Dürer. Sous le vernis roussâtre dont l'avait couvert M. de la Roserie apparaît un coloris plutôt clair que chaud, un dessin d'une grande délicatesse, d'une sincérité tour à tour savante et maladroite. Rien de plus fermement exécuté que les têtes de Charlemagne et de saint Louis; et en même temps rien de plus naïf que les petits personnages dont l'artiste a égayé ses plans secondaires. Le groupe placé derrière saint Denis a quelques têtes d'un réalisme presque grossier; et cependant le groupe des saintes femmes exprime, avec une distinction exquise, la sensibilité la plus touchante. Une d'elles, qui soutient Marie évanouie, présente un détail caractéristique. Son visage, incliné de trois quarts, est vu en raccourci et dans la demi-teinte, sans que cette position compliquée pour la moindre atteinte à la correction du dessin et à la justesse du ton. A moins que mes souvenirs ne me trompent, je n'aperçois dans aucune œuvre de Jean Van Eyck ni de Memling un mouvement de tête analogue. Enfin le paysage, avec ses silhouettes tranquilles, ses tons légers et fins, ses masses dominant les détails, ne paraît pas se rattacher directement à la manière flamande.

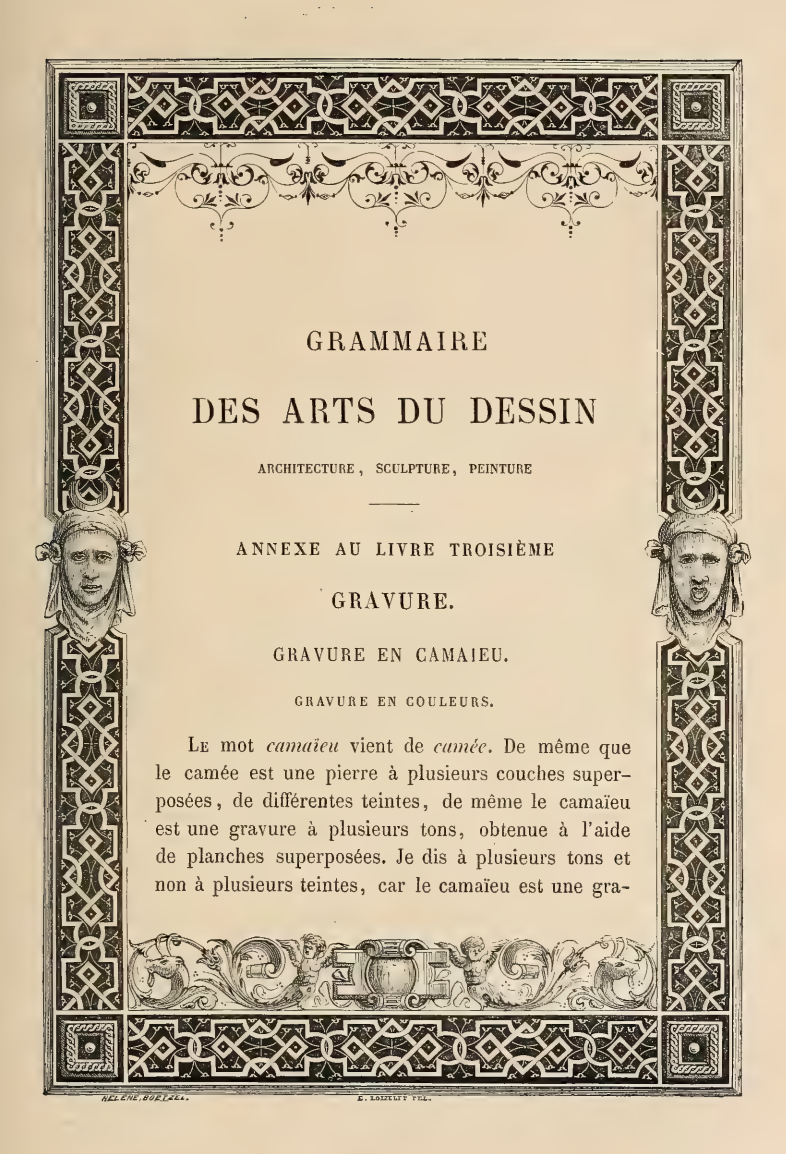
Au surplus, dans cette causerie rapide, il ne s'agit pas de discuter. Un fait se présente : je l'expose avec les circonstances qui peuvent en déterminer la valeur. En commençant, j'empruntais à la langue anglaise le mot d'attraction. Un autre mot de la même famille rendra bien la pensée qui m'a poussé à parler du *Christ* du Palais. Je voudrais provoquer une agitation autour de ce tableau d'une importance considérable pour l'art et pour l'histoire. Je voudrais convier tous les amateurs à le voir, tous les érudits à l'étudier, tous les experts à l'examiner de près. La restauration de M. Harc, conduite avec une retenue, une conscience et un goût dignes des plus vifs éloges, nous rend presque un chef-d'œuvre. Tous tant que nous sommes, qui nous efforçons d'épeler l'alphabet de l'art, apportons à la solution du problème notre concours sympathique. Il y a là une énigme à déchiffrer. Ouvrons une large enquête, et que chacun dise son mot. La vérité est au bout.

Mais, pour que l'enquête soit fructueuse, il la faudrait générale, je dirai presque universelle. Ce précieux tableau, rajeuni par une restauration intelligente, montrez-le au grand public de Paris. Et puisque ce public doit se grossir, dans quelques mois, d'une foule accourue des quatre coins du globe, ne laissez pas le *Christ* du Palais retourner aux limbes solennels de la première Chambre avant d'avoir été vu de tous. Hélas! l'exposition multiple de 1867 n'a pas su réserver une place pour les chefs-d'œuvre de la peinture, seuls exclus de l'*Histoire du Travail*. Mais j'espère encore que l'initiative privée voudra combler la lacune d'un programme incomplet, en ouvrant quelque part une exhibition de tableaux de maîtres. Viennent alors tous les Waagen d'outre-Rhin, tous les Eastleake d'outre-Manche, on les conviera, eux aussi, à la solution du problème, sans craindre que le « Silence, Messieurs! » d'un huissier d'audience vienne couper court aux discussions.

LÉON LAGRANGE

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.



GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

ANNEXE AU LIVRE TROISIÈME

GRAVURE.

GRAVURE EN CAMAIEU.

GRAVURE EN COULEURS.

Le mot *camaïeu* vient de *camée*. De même que le camée est une pierre à plusieurs couches superposées, de différentes teintes, de même le camaïeu est une gravure à plusieurs tons, obtenue à l'aide de planches superposées. Je dis à plusieurs tons et non à plusieurs teintes, car le camaïeu est une gra-

HELENE BOETZEL. E. LOIZELET FEL.

vure d'une seule couleur, autrement dit monochrome; mais cette teinte, qu'elle soit bistrée, ou verdâtre, ou bleuâtre, n'étant pas la même que celle du papier ordinaire, colore en bistre, en vert ou en bleu le clair-obscur de l'estampe, en laissant toutefois ressortir sur quelques points le blanc pur du papier.

Le plus simple camaïeu est celui qui se pratique avec deux planches, lesquelles sont gravées en relief. La première apporte sur l'épreuve les contours et les ombres fortes; la seconde planche, encrée d'une teinte plate, — qui sera bistrée, par exemple, — imprimera en bistre les demi-ombres, sans toucher aux lumières, de sorte que la blancheur du papier, partout où on l'aura *épargnée,* s'enlèvera sur la teinte bistrée et sur les ombres noires, comme si la gravure avait été lavée d'abord et ensuite rehaussée de blanc au pinceau.

Supposez maintenant qu'on veuille mettre plus de gradation dans les demi-teintes : on l'obtiendra au moyen de trois planches, la première imprimant le noir le plus intense, la seconde et la troisième apportant un second et un troisième ton d'une intensité différente. Quelquefois, les trois planches ayant été enduites de noir, c'est une quatrième planche qui est chargée de répandre une couleur uniforme sur l'estampe entière, toujours en réservant le blanc des lumières.

Il est intéressant de savoir comment les inventeurs du camaïeu furent conduits à leur invention. L'imprimerie étant venue remplacer de beaux et rares manuscrits par des livres multipliés, les premiers imprimeurs voulurent faire passer les produits de leur industrie naissante pour des manuscrits, et joindre ainsi à la quantité les apparences de la qualité. Pour cela, ils laissaient en blanc dans leurs livres les majuscules et les titres, ou, si l'on veut, les *rubriques.* — On appelait ainsi les titres, parce que ordinairement on les écrivait en rouge (de *rubrica,* terre rouge). — Après l'impression du livre, ces rubriques et ces majuscules étaient remplies à la main par un artiste rubricateur.

Mais les secrets de l'imprimerie furent bientôt connus : « Lorsqu'il fut impossible aux imprimeurs, dit M. Paul Chéron (*Gazette des Beaux-Arts*), de cacher les moyens par lesquels ils multipliaient les exemplaires d'un même livre, ils eurent un intérêt d'économie à multiplier aussi les lettres ornées. Ces lettres se composaient évidemment de pièces encrées séparément de couleurs différentes, puis emboîtées les unes dans les autres pour être tirées simultanément. »

Ces procédés furent un premier pas vers la gravure en camaïeu, à laquelle nous devons tant d'œuvres magnifiques et d'un si grand prix. La méthode d'emboîter diverses gravures l'une dans l'autre, pour les

soumettre à un seul et même tirage, convenait à la reproduction des ornements enlacés d'une majuscule, parce que les contours en sont précis, les formes cernées. Mais elle était inapplicable à tout ce qui demande des tons dégradés, nuancés, comme la figure humaine et le paysage. On imagina donc un système de planches successives qui viendraient, en se superposant à chaque tirage, déposer une nuance de ton sur le papier, et il fut possible alors d'imiter les dessins lavés et rehaussés de blanc.

La perfection du camaïeu, c'est-à-dire sa parfaite ressemblance avec un dessin, exige que les planches appareillées soient exactement de la même grandeur, et que, mises sous la presse chacune à leur tour, elles viennent coïncider ensemble avec précision. Cette coïncidence est ce que les imprimeurs appellent la *rentrée.* Pour l'obtenir, on place aux quatre angles du cadre (ou sur le tympan de la presse) des pointes fines qui s'enfoncent dans le papier toujours aux mêmes endroits, et qui sont ainsi des points de repère, puisqu'on doit retrouver, *repérer* la feuille piquée aux mêmes trous.

Ce fut là proprement le camaïeu. Les Italiens, qui prétendent l'avoir inventé, lui ont donné le nom de gravure « en clair-obscur » (*chiaroscuro*), pour exprimer qu'elle est monochrome, et ils en attribuent l'invention à Ugo da Carpi, qui lui-même la revendiquait dans un mémoire adressé en 1516 au sénat de Venise. Mais il existe des planches de Lucas Cranach et de Baldung antérieures de sept ans aux premiers camaïeux exécutés par Ugo da Carpi. C'est donc à l'Allemagne que revient l'honneur de la découverte.

Toutefois, les plus beaux camaïeux nous sont venus d'Italie, et cela devait être, parce que les maîtres italiens étant les dessinateurs par excellence, ont excellé dans une branche de l'art dont l'élément premier est le dessin, qui est « la tête de tout, » comme dit Vasari, *capo di tutto.* Leurs compositions de haut style durent l'emporter, à mérite égal d'impression, sur toutes celles que l'on fit ailleurs. Lorsqu'on voit le *Triomphe de César* dessiné par Andrea Andreani d'après Mantegna, on croit avoir sous les yeux les originaux mêmes de ces sublimes détrempes, où le peintre a évoqué le monde romain et agité la sculpture antique. Quand nous retrouvons sur les planches du même graveur les dessins grandioses tracés dans le dôme de Sienne par Beccafumi, — ces magnifiques pavements qui arrêtent l'admiration et les pas du voyageur, — nous sommes heureux de les revoir et non moins heureux de penser que d'autres, sans avoir fait le voyage d'Italie, peuvent en jouir.

Quelle aimable illusion nous font les camaïeux d'Antoine de Trente,

quand ils reproduisent les figures du Parmesan, si noblement maniérées dans leur allure désinvolte, et si élégantes! Quelle majesté conservent les pensées de Titien traduites par Boldrini, soit qu'il les ait imprimées sur des planches xylographiques, soit qu'il ait tiré ses premiers traits, comme on le pense, sur des cuivres gravés en taille-douce! Il est bon de savoir, en effet, que les gravures en creux peuvent être employées pour l'impression des camaïeux concurremment avec les bois en relief, qui viennent apporter les teintes plates sur une première épreuve tirée du métal. C'est ainsi qu'a procédé le Parmesan dans une estampe, deux fois précieuse, qu'il a gravée en clair-obscur d'après Raphaël.

L'emploi de la gravure en taille-douce dans le camaïeu fut un acheminement à la gravure en couleurs, dont la découverte est due à un peintre de Francfort, Jacques-Christophe Le Blon. Cet artiste ingénieux imagina d'obtenir, par les impressions successives de planches superposées, non plus seulement un effet monochrome, mais une estampe à plusieurs couleurs. La gravure en bois eût été trop rude pour un travail qui demandait avant tout des nuances. Le Blon se servit de cuivres, auxquels il imprima une grainure au berceau plus fine que celle de la manière noire, et comme une telle grainure dépose sur le papier des teintes transparentes, il eut l'idée de combiner ces teintes avec les trois couleurs primitives, *jaune*, *rouge*, *bleu*, qui, en se superposant, et en se glaçant l'une l'autre, produiraient des couleurs mixtes, le jaune sur le rouge donnant l'orangé, le rouge sur le bleu donnant le violet, le bleu sur le jaune donnant le vert, sans compter les blancs du papier, qui, réservés à l'impression, fourniraient un quatrième élément de couleur.

Le clair-obscur de l'estampe devait consister dans le jeu des couleurs sombres et des couleurs tendres, et comme la grainure pouvait ne pas engendrer des ombres assez fortes, on aurait recours au burin pour creuser profondément le cuivre aux endroits où le brun irait jusqu'au noir, et qui demanderaient une touche mâle.

Tel fut le procédé que Le Blon inventa ou qu'il perfectionna du moins, car il en avait déjà paru quelque ébauche grossière dans certaines impressions essayées en Hollande par Pierre Lastman, qui fut le maître de Rembrandt.

L'art d'imprimer les tableaux (c'est ainsi qu'on appelait le procédé de Le Blon) est une invention utile et même d'un assez grand prix, mais à la condition qu'on évitera justement de prétendre à l'imitation de la peinture. Le *Portrait de Louis XV*, estampe imprimée par Le Blon avec quatre planches, fait voir clairement les défauts de son invention, mal employée. Les finesses de la tête humaine et l'expression de la vie

répugnent à ce mélange mécanique de couleurs qui n'est plus une gravure et qui n'est pas encore un tableau. Il en résulte alors une sorte de production bâtarde, à laquelle on peut appliquer ce mot du célèbre graveur Longhi : « Les estampes coloriées ne pouvant l'être jamais autant qu'il faut, sont de vraies puérilités. » En revanche, lorsqu'il s'agit de rendre intelligibles au regard les ouvrages de science, tels que les livres touchant l'histoire naturelle, l'anatomie, l'architecture ou l'ornementation polychromes, l'impression en couleurs devient un auxiliaire très-précieux.

Au surplus, après avoir fourni les charmantes gravures de Debucourt, les procédés de Le Blon ont été remplacés de nos jours et avec bonheur par la *chromolithographie*, qui s'opère au moyen de tirages successifs sur pierres lithographiques, aussi nombreuses que les teintes dont se compose la coloration de l'image. Essayée à Munich dès 1814, trouvée par Engelmann en 1837, et portée de nos jours à un degré inattendu de délicatesse et de transparence par un artiste de Cologne, M. Kellerhoven, la lithographie en couleurs se prête à reproduire les miniatures des anciens manuscrits, à illustrer brillamment les livres d'ornementation, et cela parce que la rentrée des couleurs juxtaposées ou superposées se fait maintenant avec une régularité parfaite, grâce aux perfectionnements introduits dans la fabrication du papier. « Autrefois, dit M. Firmin Didot (*De la gravure sur bois*), il fallait amollir par un mouillage la rigidité et le grain du papier, avant qu'on mît sous presse, et le degré variable de l'humidité du papier ainsi trempé d'eau distendait inégalement les feuilles, ce qui occasionnait une variation continuelle dans les points de repère. Aujourd'hui ces inconvénients sont prévenus par l'impression à sec. »

Le *Temple de Sélinonte* par M. Hittorff, la *Grammaire de l'ornement*, publiée à Londres par M. Owen Jones, l'*Iconographie espagnole*, publiée à Madrid par M. Carderera, l'*Imitation de Jésus-Christ*, publiée à Paris par M. Curmer, et les nombreuses planches qui accompagnent les livres de MM. Gailhabaud et César Daly, sont autant de magnifiques ouvrages qui eussent été inexécutables et presque inintelligibles sans la chromolithographie.

Quoi qu'il en soit, considérée dans son plus noble attribut, qui est de perpétuer les grands maîtres, la gravure n'est pas compatible avec la couleur. En aspirant par de pénibles efforts à une similitude impossible, elle dénature ses qualités propres sans en acquérir de nouvelles. Ce qu'elle veut gagner en richesse par des artifices mécaniques, elle le perd en dignité par l'altération du style. Contrairement à l'opinion d'Éméric

David (*Histoire de la gravure*), nous croyons avec Diderot que la gravure est moins une copie qu'une traduction. Semblable au musicien qui transpose un air, semblable au prosateur qui interprète dans sa langue les poëtes d'une langue étrangère en s'attachant surtout et avant tout au génie du poëme, le graveur qui burine sur le cuivre une peinture en fait revivre l'esprit, c'est-à-dire la composition, le dessin, le caractère, l'expression, et si les couleurs locales disparaissent, la coloration générale demeure, concentrée, unifiée dans le clair-obscur. C'est d'ailleurs un principe dont il importe de se souvenir : qu'il ne faut point essayer dans un art ce qui peut être mieux fait dans un autre.



Il est un genre de gravure qui ressemble à la manière noire et qui en diffère : l'*aqua-tinte*[1]. Un peintre français, Jean-Baptiste Leprince, en fut l'inventeur vers 1760. Voici en quoi consiste ce procédé : Après avoir gravé à la pointe les contours des figures ou des objets, on couvre la planche d'une couche de colophane en poudre, ou de sel, ou de sable fin, et à travers cette couche on laisse pénétrer l'eau-forte, dont la morsure, ainsi tamisée, produit sur la planche une grainure uniforme, très-propre à imiter du lavis à l'encre de Chine, à la sépia ou au bistre, suivant qu'on l'imprime avec de l'encre noire ou de l'encre colorée. Toutes les ombres paraissent, de cette manière, faites au pinceau. On peut aussi produire la grainure voulue avec une préparation d'eau-forte coupée; mais la teinte qui en résulte est moins agréable à l'œil, moins piquante.

L'aqua-tinte a été maniée avec habileté par l'inventeur lui-même, dont les premières estampes passèrent pour des lavis. Facile, rapide, elle a servi de notre temps à répandre les ouvrages d'un artiste éminemment populaire, Horace Vernet, dont la marche impatiente et prompte aurait bien vite lassé toute une légion de graveurs au burin. Cet improvisateur prodigieux, qui a peint au pas de charge tant de combats, tant de batailles, a pu voir de son vivant son œuvre presque entier gravé par Jazet, et gravé d'une façon un peu prolixe et délayée, sans doute, mais qui néanmoins en reproduisait bien l'exécution preste, légère, peu profonde, et qui rendait jusqu'aux accents de la touche.

Revenant sur le fond de son aqua-tinte avec un pinceau, comme ferait le graveur en manière noire sur le fond de sa grainure avec un racloir,

1. Ce morceau devait se trouver à la suite de la manière noire: c'est par une erreur de mise en pages qu'il se trouve ici.

Jazet y enlève des clairs à l'aide d'un mordant qui, faisant disparaître la teinte, ravive des lumières là où le graveur veut imiter les rehauts du peintre.

Mais un homme qui a usé de l'aqua-tinte avec bonheur, quelquefois avec génie, c'est l'Espagnol Goya. Ce qui n'est ailleurs qu'un procédé devient chez lui un élément d'expression. Dans ses *Malheurs de la guerre*, dans ses *Caprices*, l'aqua-tinte contribue à la physionomie des choses. Ici, elle voile une portion de l'estampe et elle ajoute du mordant à la satire des mœurs en laissant deviner des corruptions plus profondes. Là, elle répand des ombres humides sur les scènes tragiques de l'invasion et les couvre aussi d'un mystère qui en augmente l'horreur. Tandis que certaines figures sont enlevées à l'eau-forte sur la blancheur criante du papier, d'autres s'éteignent dans une demi-teinte sinistre; et telle est l'impression que produit alors la gravure de Goya, que l'on croit voir ses épreuves, non pas lavées d'aqua-tinte, mais baignées de sang. Poussée par la fièvre, émue jusqu'à l'indignation, sa main traduit à la hâte ce qu'ont entrevu les yeux de son imagination ou de sa mémoire, et après avoir accentué des formes sans les préciser, il en efface une partie sous un lavis tantôt fin et sourd, tantôt grenu, âpre et amer. On dirait d'un Vélasquez qui, enivré de fureur, aurait emprunté pour un jour les acides de Rembrandt et son génie.

A côté de la gravure à la manière du lavis se place la gravure *à la manière du crayon*, dont François et Demarteau se disputèrent l'invention (plus ancienne qu'eux) vers 1756, et que Louis Bonnet sut appliquer à l'imitation du pastel par la combinaison de planches diversement colorées, dont la mise en œuvre sera expliquée plus loin à l'article gravure en couleurs.

Le grain du crayon s'imite au moyen d'un petit instrument appelé *roulette*, qui est armé d'une roue dentée, et qui, promené sur le cuivre, y produit une suite de points gras, semblables aux hachures crayonnées. Cet instrument, employé dans l'orfévrerie, fut appliqué pour la première fois à la gravure, vers 1650, par Lutma le jeune, fils de l'orfévre Janus Lutma que Rembrandt a immortalisé en gravant de lui à l'eau-forte un portrait de la plus rare beauté. Au lieu de pousser son instrument avec la main, comme on le pratique aujourd'hui, Lutma en imprimait les dents à coups de marteau, et c'est pour cela qu'il nommait lui-même sa gravure *opus mallei*, ouvrage au maillet.

De nos jours, quelques chefs-d'œuvre ont été exécutés à la roulette par Calamatta et Dien, qui, gravant ainsi des crayons de M. Ingres, entre

autres les merveilleux portraits de Mlle Boimard, de M. Martin, de Mme Marcotte et de la famille Gatteaux, en ont répété le style, le sentiment exquis, la saveur incomparable, avec une vérité qui va jusqu'à l'illusion, tant elle est identique au dessin du maître.

Il faut distinguer entre la manière du crayon et le *pointillé,* qui est l'art de modeler avec des points plus ou moins espacés, dont l'empâtement exprime les chairs délicates et en imite la morbidesse. Le pointillé est parfaitement convenable quand il s'agit de traduire un pinceau gras, nourri et suave comme celui du Corrége. Roger et Copia ont gravé délicieusement au pointillé les tendres figures de Prudhon. Mais ces graveurs excellents ne sont pas les premiers qui aient procédé ainsi. Déjà, au commencement du XVIe siècle, un artiste padouan avait interprété de cette manière les généreuses et savoureuses peintures du Giorgione : « Giulio Campagnola, dit M. Émile Galichon (*Gazette des Beaux-Arts*) introduisit dans sa gravure le pointillé, dont il se servit d'abord pour modeler ses personnages et ses premiers plans, en réservant les tailles pour les fonds, et quelquefois en couvrant de points même les traits qui arrêtent les contours. Mais si ce procédé convient admirablement à interpréter la lumière et la couleur d'un Giorgione, il est déplacé et impuissant quand il s'agit d'exprimer les qualités supérieures de Mantegna ou de tout autre peintre au style sévère, aux traits ressentis. » Ainsi le pointillé est un mode de gravure déjà fort ancien : tant il est vrai que dans toutes les inventions, grandes ou petites, il y a toujours quelqu'un qui a précédé l'inventeur.

LA LITHOGRAPHIE.

A LA GRAVURE SE RATTACHE LA LITHOGRAPHIE, QUI EST L'ART DE TRACER DIRECTEMENT SUR LA PIERRE UN DESSIN DONT ON PEUT TIRER DES EMPREINTES.

Bien qu'un Allemand l'ait inventée, la lithographie est un art français, français par les qualités qu'il exige et qui sont nôtres. Tout ce qu'il y faut, nous le possédons : l'observation prompte, la facilité, l'esprit, l'habitude d'un langage preste et vif qui, de peur d'ennuyer, s'abstient de tout dire, enfin une manière superficielle d'exprimer des choses quelquefois profondes. Le mot esprit, du reste, a ici deux acceptions. Il signifie non-seulement l'aptitude à saisir des rapports délicats et à les faire briller par un rapprochement ou un contraste, mais encore le talent d'apercevoir l'essentiel d'une image et ce qu'elle a de caractéristique.

La lithographie, comme la conversation, demande donc à la fois l'esprit du fond et l'esprit de la forme.

Il semble que la nature, pour mieux établir la solidarité des races humaines, se plaise à produire dans un pays ce qui est nécessaire au génie d'un autre. Si la lithographie, qui paraissait créée tout exprès pour les artistes de France, fut cependant découverte en Bavière, c'est qu'elle ne pouvait l'être ailleurs. Il y avait, en effet, une condition indispensable à l'invention de la lithographie : c'était l'existence d'une pierre qui fût du carbonate de chaux, qui présentât une surface unie, une pâte compacte, ni trop dure ni trop tendre, un grain fin, mais assez mordant, toutefois, pour râper le crayon. Ce genre de pierre ne se trouve à l'état parfait que dans les carrières de Solenhofen, en Bavière, où on l'emploie depuis des siècles au dallage des maisons. A Munich, tous les corridors en sont pavés, et c'est en voyant ces pierres, dont il remarquait la finesse et le poli, qu'un auteur dramatique, Aloïs Senefelder, natif de Prague, trouva la lithographie.

Tombé dans la misère, cet homme qui possédait un génie inventif, soutenu par une persévérance toute germanique, avait eu la singulière pensée d'imprimer lui-même ses pièces en les gravant à l'eau-forte sur une planche de cuivre où il les écrivait à rebours tant bien que mal. Mais au prix où était le cuivre, Senefelder n'avait pu se procurer qu'une seule planche, et il s'apercevait avec effroi qu'elle diminuait d'épaisseur chaque fois qu'il effaçait une page essayée, pour en recommencer une autre. Il cherchait donc à remplacer le cuivre par une matière d'un prix modique sur laquelle il pût continuer ses exercices d'écriture à rebours, lorsqu'une circonstance le mit sur la voie de sa découverte.

Un jour qu'il était à son travail, — c'est lui-même qui le raconte, — sa mère lui demanda d'écrire le mémoire de la blanchisseuse. Or, le hasard voulut que tout le papier de la maison eût été employé en épreuves. Senefelder ayant sous la main une pierre qu'il venait de polir, y écrivit à la hâte la note de son linge, avec l'intention de la recopier sur du papier lorsqu'il en aurait. L'encre dont il usa était la substance même qui lui servait de vernis, c'est-à-dire un composé de cire, de savon et de noir de fumée. Quand il eut recopié sa note, comme il se disposait à l'effacer, l'idée lui vint d'éprouver ce que deviendrait l'écriture s'il passait de l'eau-forte sur la pierre. Facilement attaquable par les acides, la pierre de Solenhofen baissa de niveau sur tous les points qui n'étaient pas enduits d'encre, de sorte que l'écriture se trouva dessinée en relief, comme l'eût été une gravure en bois. C'était là le commencement de l'invention. Il restait à bien constater, en la faisant tourner au profit de l'art, la pro-

priété qu'ont les pierres de Solenhofen d'absorber les corps gras et de rendre par conséquent inaccessibles à l'humidité toutes les traces qu'y aurait laissées la plume ou le crayon.

La lithographie était inventée complétement en 1799 ; — mais il y manquait encore les perfectionnements chimiques ou mécaniques apportés depuis par Engelmann, qui fut en France le premier imprimeur-lithographe, et après lui par Motte et par Lemercier, dont les noms, avec celui du comte de Lasteyrie, sont inséparables de l'art lithographique.

A peine connu en France, le procédé de Senefelder est expérimenté par des membres de l'Académie, tels que Girodet et le baron Regnault. Carle Vernet avec son esprit léger, à fleur de peau, qui improvise l'observation, crayonne sur la pierre ces figures de cavaliers cosaques et de hussards aux avant-postes, qui sont comme les escarmouches de la lithographie. Spirituel autant que son père, Horace Vernet n'ose insister sur la pierre ; il y trace en l'effleurant des silhouettes peu ombrées de lanciers en vedette, de soldats à la maraude ou de braconniers, et ne connaissant pas encore les petits secrets particuliers au maniement de la lithographie, il hésite à creuser des fonds et il se borne à indiquer sommairement tout ce qui est la parure secondaire d'un trait d'esprit. Vient un maître puissant et fier, Géricault : celui-là rudoyant la pierre d'une main magistrale, y fait piétiner et bondir les robustes montures du soldat et du peuple, chevaux de camion, chevaux de train, qui se cabrent sur le timon, se mordent dans une écurie, ou se heurtent dans une mêlée.

A l'inverse des lithographies de Vernet, celles de Géricault, les premières du moins, sont grossoyées ; le crayon y est écrasé avec une impétuosité brutale ; mais à ne considérer que l'exécution de ces deux peintres, on peut déjà démêler quels seront les meilleurs moyens d'entamer la pierre, d'y faire entrer les ombres et jouer les clairs. Ce moyen, il est bientôt trouvé par les artistes et les imprimeurs français. Il s'agit d'abord d'employer des crayons dont le noir soit avec les corps gras proportionné de façon que le dessin produise après l'impression le même effet qu'il produisait avant. C'est Engelmann qui le remarque (*Traité de lithographie*) : lorsque la quantité de noir contenue dans le crayon sera trop forte en proportion des parties grasses, un dessin qui paraissait vigoureux sur la pierre ne donnera au tirage que des épreuves pâles, tandis que s'il y a excès de parties grasses, un dessin qui offrait sur la pierre de la légèreté et de la transparence, viendra charbonné et lourd sur les épreuves. Tel lithographe croyant obtenir un effet piquant, employait

pour ses lointains des crayons qui marquaient peu, parce qu'ils ne contenaient pas assez de noir, et, pour les premiers plans, des crayons dans les quels le noir se trouvait en excès. On se figure le désappointement du dessinateur lorsqu'il voyait ses fonds venir au tirage plus vigoureux que les premiers plans !

Ces choses une fois remarquées, l'artiste français met le doigt sur la difficulté. Il comprend que les vigueurs doivent être attaquées hardiment et ferme. Il dépose donc sur la pierre des masses de crayon bien nourries qui fortement y adhèrent, sauf ensuite à fondre et harmoniser le tout par un travail plus léger. Au contraire, le dessinateur allemand, plus soigneux, plus timide, commence légèrement, pose une teinte fine sur une autre teinte fine, et n'applique les vigueurs qu'à la fin. De cette manière les tons énergiques, superposés à des tons minces, n'adhérant pas directement à la pierre, ne peuvent happer la quantité d'encre nécessaire pour fournir des morceaux onctueux et riches.

Pratiquée avec une patiente finesse, avec une attention minutieuse, d'un crayon aigu, la lithographie allemande est sortie de sa voie naturelle, car elle a servi beaucoup moins à exprimer librement la pensée des artistes modernes qu'à reproduire, en guise de gravure, les vieux peintres de l'École germanique, notamment ceux qui figurent dans le grand ouvrage des frères Boisserée. Chose vraiment singulière, c'est en France que Gœthe a vu ses drames popularisés par les lithographies d'Eugène Delacroix, tandis que les illustrations de *Faust* par Cornélius étaient gravées au burin dans la patrie de Senefelder.

Mais déjà, au début de la lithographie, s'est révélé parmi nous un artiste qui en a deviné la vraie destination et la plus brillante, je dis un artiste de génie, Charlet. Le premier, il emploie ce genre de gravure cursive à improviser l'expression des sentiments populaires; il inaugure le journalisme de l'art. Chaque matin, les Athéniens de Paris, en quête du nouveau, voient paraître, aux devantures, des images qui traduisent l'idée de tout le monde et qui, « en faisant rire les honnêtes gens, » comme dit Molière, réveillent dans les cœurs l'amour de la patrie et protestent contre Waterloo. Tous ces personnages devenus typiques, d'un temps qui peut renaître, il eût été impossible sans la lithographie de les saisir au passage, de les fixer. Par elle, Charlet sait nous montrer quelquefois grotesques, mais toujours intéressants, les « anciens du camp de la lune, » les grognards qui s'attardent au cabaret pour oublier les hontes de l'invasion, l'*intrépide Lefèvre* qui traverse l'estampe comme un ouragan, le conscrit qui est aujourd'hui ridicule et qui demain sera un brave, le gamin qui veut emboîter le pas des tambours, et les hussards qui guettent la poule

du fermier après s'être battus à outrance pour défendre sa ferme contre les Prussiens de Blücher.

L'avantage de la lithographie, c'est de se prêter mieux peut-être qu'aucun autre procédé, et avec plus de souplesse, à mettre en lumière le génie, le caractère ou le tempérament de chaque maître, par la raison qu'elle ne demande l'intervention d'aucune main étrangère. Que Prudhon y touche un moment, aussitôt une exquise douceur succède aux touches franches de Charlet, aux rudesses de Géricault. Le crayon caresse la pierre et s'y attendrit. Le peintre représente une femme, qui, tenant un livre et des fleurs, se retourne pour recevoir les baisers d'une colombe. La lumière attiédie ressemble à un clair de lune, et cependant les formes prennent un ample relief, une rondeur voluptueuse. L'ombre est nourrie, la chair est présente et chaude, mais voilée. La lithographie maniée par Prudhon est aussi suave qu'une gravure au pointillé de Copia et aussi savoureuse. Que M. Ingres à son tour dessine sur la pierre une *Odalisque,* il y met l'empreinte du style. Son crayon, conduit par une volonté émue et contenue tout ensemble, précise, non la volupté des chairs, mais la volupté des formes, et il les modèle discrètement, d'un grain serré, ferme et pur.

La lithographie est donc susceptible de prendre les physionomies les plus diverses. Elle a, sous la main de Bonnington, la consistance et les glacis d'une peinture profonde; sous la main de Gigoux, elle est vivante dans ses beaux portraits de Gérard, d'Eugène Delacroix et des frères Johannot, qui semblent formulés par un rayon de soleil; elle est corsée, empâtée et comme pétrie avec de la lumière dans les estampes de Decamps; elle est d'une pâleur austère et solennelle dans la sainte *frise* de Flandrin. Seule aussi elle peut rendre les fantômes passionnés qui traversent l'imagination d'Eugène Delacroix, quand il commente le *Faust* de Gœthe, le *Hamlet* de Shakspeare, et ses formes qui, violentées ou faussées par le dessin, se sauvent dans le prestige d'un songe.

Oui, la lithographie est un art français, un art qu'une seule génération a vu naître et tomber en désuétude; mais avant sa disparition elle a fait le tour de notre époque; elle en a dit les pensées, les mœurs, les élégances, les travers; Achille Devéria s'en est servi avec grâce pour illustrer les boudoirs, satiner les modes et mettre au jour les intimités de la vie; Gavarni, pour représenter au vif la comédie humaine de son temps avec l'esprit du crayon, doublé de cet autre esprit qui tient à la satire littéraire. Daumier y a stéréotypé la grimace d'une caricature sanglante; Raffet y a déroulé des armées entières qui tantôt développent leurs lignes dans la plaine, tantôt se ruent à l'assaut, tantôt apparaissent dans une vision

fantastique où l'on voit les trépassés du champ de bataille secouer le sommeil de la mort au bruit du tambour qui bat la résurrection. Il était dit que cette causerie facile, la lithographie, Raffet la monterait un jour jusqu'au sublime en crayonnant le *Réveil,* rêve étrange où se dressent comme des revenants qui écartent leur linceul les volontaires pieds nus de 92, le sergent de Marengo, l'enseigne d'Austerlitz, les sapeurs de la Bérésina, les grenadiers de Montmirail et de Champaubert. Ils ont encore peine à ressaisir la vie, au son du rappel; mais bientôt ils reparaîtront, spectres armés, cuirassés, boutonnés, dans la *Revue nocturne* qui se groupe sous la lune funèbre de l'autre monde. Les escadrons défilent sous les yeux de César, qui, à force de rêver combats au fond de sa tombe, en est sorti pour commander une dernière fois ses légions... et la cavalerie posthume de Waterloo passe avec la vitesse des morts, et lui, sur son cheval pâle, il attend la fin du défilé pour rentrer avec eux dans la nuit...

Au moment d'être abandonnée par les peintres, la lithographie est devenue en France, comme en Allemagne, une variante de la gravure; mais elle a jeté encore de l'éclat et bien mérité dans l'art, en traduisant, par la main d'Aubry Lecomte, les charmantes pensées de Prudhon et les rêves ossianiques de Girodet; sous le crayon affiné de Sudre, la *Chapelle Sixtine* de M. Ingres; et sur les pierres de Mouilleron, certains peintres modernes et surtout la *Ronde de nuit* de Rembrandt, avec ses effets mystérieux que la manière noire ne saurait imiter sans mollesse, et dans lesquels la lumière, tour à tour perdue et retrouvée par le grattoir, creuse des profondeurs fantastiques ou s'accroche au relief des formes et aux accents de la touche.

Malheur aux sociétés qui laissent périr la lithographie et la gravure! Ce sont en effet ces feuilles volantes qui contraignent les passants à vivre pour quelques minutes dans les régions de l'art et de l'idéal; ce sont elles qui font pour rien l'éducation du peuple, lui enseignent le beau, lui apprennent l'histoire et se laissent comprendre aux plus illettrés, aux plus humbles, en leur donnant, chose admirable, le spectacle des idées!

CONCLUSION.

Ici se termine la Grammaire des arts du dessin. Si le lecteur se rappelle la suite des idées qui ont été exposées dans cet ouvrage, il a dû apercevoir le lien qui les unit et il a dû comprendre la vérité supérieure qui les domine.

Plus que jamais nous sentons nous-même, à la fin d'un si long tra-

vail, combien il était nécessaire de retrouver ou de découvrir les principes qui régissent les arts du dessin et de restituer leur sens véritable à ces mots sacrés : le sublime, le beau, l'idéal, le style, la nature, à tous ces mots roulés dans le langage pêle-mêle avec les erreurs sans nombre qui les ont défigurés. Les mots sont des verres qu'il faut polir, sans quoi ils obscurciraient les choses au lieu de les faire mieux voir.

Plus on y réfléchit, plus on reconnaît que l'homme a créé les premiers arts par la réaction d'un sentiment qui lui est inné, celui de l'ordre, de la proportion et de l'unité, contre les caractères inverses que présente la nature inorganique, à savoir la complexité infinie, l'absence de proportions visibles, l'immensité d'un désordre, au moins apparent. Imaginons, s'il est possible, ce qui se passait dans l'esprit de l'homme lorsqu'il parut sur la terre après les effroyables cataclysmes qui l'avaient bouleversée. Brûlé par les volcans ou noyé par les déluges, le globe terrestre, prodigieux chaos, ne pouvait offrir que le spectacle du sublime, tandis que l'homme apportait en lui les éléments du beau, l'ordre, la proportion et l'harmonie. Souverainement libre par l'imagination et maître en vertu de l'intelligence, il n'en était pas moins soumis en tout son être à un ordre admirable, à cet ordre qui dans son corps s'appelle la symétrie, dans son esprit la raison, et dans ses mouvements l'équilibre.

Ainsi fait, l'homme invente successivement tous les arts. Sous sa main, des substances inertes vont exprimer des croyances et des pensées; en appareillant des pierres selon certaines lois, en leur imprimant par la symétrie le cachet de l'unité, il leur communique une proportion artificielle, une sorte d'organisme qui les rend expressives, et l'Architecture est inventée.

En mesurant les sons, en y mettant un rhythme marqué par les battements de son cœur, il les ramène à l'unité d'un sentiment, et il crée la Musique.

Toujours animé du même génie, il ne peut souffrir la confusion des forêts, ni le cours désordonné des fleuves, ni la violence des torrents, ni la pousse aveugle des plantes sauvages. Il range les arbres, il dirige la marche des eaux et il en règle la chute; il greffe les plantes, il prévoit de nouvelles fleurs, et la campagne est devenue un grand jardin.

Maintenant, veut-il imiter la figure humaine, l'homme n'a plus à y introduire l'ordre, la proportion et l'unité, dont il est lui-même le plus frappant modèle; mais redressant les erreurs de la nature individuelle, il s'en sert pour reconstruire les espèces et pour remonter ainsi, à travers les innombrables accidents de la vie, à l'unité originelle, aux proportions primitives et parfaites : il invente la Sculpture.

Veut-il fixer, au moyen des formes et des couleurs, les traits d'une créature qui lui est chère ou le souvenir d'une action qui l'a ému, il commence par enfermer l'image voulue dans un cadre qui la sépare de tous les spectacles environnants; il y met de l'ordre par l'ordonnance, de la proportion par le dessin, de l'unité par la distribution de la lumière, et il trouve un nouvel art, qui est la Peinture.

Les arts furent donc imaginés, non pas pour imiter la nature, mais pour exprimer l'âme humaine, au moyen de la nature imitée.

Et quelle noble imitation ! combien elle est indépendante et fière dans tous les arts ! L'architecture ? elle n'est assujettie à aucun modèle, et, n'imitant pas les choses créées, elle imite seulement la suprême intelligence qui les créa. Elle régularise les spectacles de l'univers, ou bien elle étudie les pensées qui ont présidé à la formation du corps humain. La musique ? elle imite quelquefois, mais toujours librement et par une simple analogie. Elle nous fait écouter ce qu'il est impossible d'entendre; avec des sons, elle nous peint la nuit, la rêverie, le désert; avec du bruit, comme dit Rousseau, elle exprime le silence.

Plus imitative parce qu'elle a un modèle obligé, inévitable, la sculpture s'interdit de pousser l'imitation jusqu'au bout; elle emploie la pesanteur du marbre à rendre la légèreté des cheveux; elle supprime l'expression fugitive du regard, mais elle accuse la permanence de l'esprit; elle imite les formes naturelles, mais pour en tirer des formes plus parfaites, des formes idéales, et si elle veut étendre son imitation jusqu'à la couleur, elle n'arrive qu'à enfanter des spectres inanimés et repoussants.

La peinture, plus imitative encore que la statuaire, s'écarte pourtant de la nature par une licence énorme, qui consiste à feindre trois dimensions sur une surface plane. Plus fidèle en un sens, elle est moins fidèle dans l'autre. Et si elle veut, elle aussi, étendre son imitation jusqu'au point d'y ajouter une troisième dimension, la profondeur, elle tombe dans les fantasmagories du diorama; elle cesse d'être la peinture.

Ainsi tous les arts nés dans l'esprit de l'homme ou dans son cœur, sont tellement élevés au-dessus de la nature, que plus ils visent à la copier littéralement, servilement et de tout point, plus ils tendent à se dégrader et à se détruire. Non les arts du dessin, dans leur dignité la plus haute, ne sont pas tant des arts d'imitation que des arts d'expression. Et si la photographie est une invention merveilleuse, sans être un art, c'est justement parce que dans son indifférence elle imite tout et n'exprime rien. Or, là où il n'y a pas un choix, il n'y a pas un art. Rassemblant des traits qui étaient disséminés, confondus au sein du monde

réel et perdus dans l'immensité des choses, l'artiste les fait servir à l'expression de sa pensée, et il la met au jour nette, claire, visible, sensible, une. La réalité ne contenait que les germes du beau; il en dégage la beauté même. Voilà comment et en quoi l'artiste est supérieur à la nature. Confuse, il la débrouille; obscure, il l'éclaire; silencieuse, il la fait parler, et s'il veut imprimer à ses représentations le cachet de la grandeur, il purifie la réalité des accidents qui l'avaient corrompue, des alliages qui l'avaient altérée; ce qui était diffus, il l'abrége; ce qui était rapetissé par le détail et compliqué, il le simplifie, et en le simplifiant il l'agrandit. En un mot, dans la vérité naturelle, il retrouve la vérité typique : le style.

Il est vrai de dire pourtant que dans les arts du dessin et dans la peinture en particulier, il est des ouvrages qui par la seule naïveté peuvent avoir un charme infini, la nature ayant une grâce inattendue et spontanée en certaines créations où le type serait déplacé, où le portrait suffit. Le style n'est pas de mise partout. Si l'on veut donner aux formes la saveur de l'accident, il importe de les particulariser au vif, au plus vif, autant que de les simplifier, si l'on veut y mettre de la grandeur. Toujours est-il que les notions de l'esthétique sont tellement obscurcies ou si peu répandues qu'on en vient à croire que le style est inconciliable avec la nature, que l'expression de la vie ne peut être trouvée en dehors de l'individu qui seul est vivant, que l'idéal, c'est l'imaginaire et qu'il n'y a de vrai que le réel. Erreurs monstrueuses, erreurs funestes!

Qu'est-ce donc qu'un être vivant? C'est un être dont toutes les molécules sont arrangées suivant un certain ordre autour d'un centre, autour d'une idée qui les empêche de se désagréger et de se dissoudre. L'idée de l'être a existé avant l'être, et elle persistera après lui; avant qu'il y eût des individus, il y avait un type; avant qu'il y eût des chevaux, il y avait le type du cheval, puisque tous les chevaux, malgré leurs différences accidentelles, sont semblables entre eux, de manière à ne pouvoir être confondus avec d'autres races. Ils appartiennent donc à une même famille; ils sont originaires d'une même souche, ils se rattachent tous à un exemplaire primitif avec lequel ils ont conservé une ressemblance commune, générique, inaltérable. Cet exemplaire primitif, c'est l'idéal.

L'idéal est donc le prototype de tous les êtres du même genre; il contient virtuellement les individus qui vivent et ceux qui ne sont plus et ceux qui ne sont pas encore. Il est permanent, et ils passent; il est invariable, et ils changent; il est un et identique, ils sont inégaux et innombrables; il est immortel enfin et ils périssent. Les êtres réels sont des empreintes plus ou moins imparfaites d'une matrice idéale éternelle-

ment gravée dans la pensée divine. Idéaliser la figure d'un être vivant, ce n'est donc pas en diminuer la vie, mais au contraire y ajouter les accents d'une vie plus abondante et supérieure, en retrouvant en lui les traits caractéristiques, l'essence même de sa race. Idéaliser le réel, c'est le séparer de la prose et l'enlever au temps, en faisant apparaître ce qui est éternel dans ce qui est périssable.

Ah! sans doute, si les types de perfection n'étaient qu'un rêve de notre esprit, si l'artiste n'y était pas conduit par une longue et profonde observation de la nature vivante, si le visible et le connu n'étaient pas son point de départ pour s'élever à l'inconnu et à l'invisible, ses créations ne seraient que de froids fantômes, parce que la vie en serait absente, et c'est alors que l'idéal serait l'imaginaire. Mais lorsque l'artiste a cherché le type, produit du sentiment et de la pensée, dans l'être qui est un enfant de la vie, lorsqu'il a fait comme le jardinier qui cherche le pepin dans le fruit, il est insensé de croire, il est insensé de dire que l'idéal est une convention glacée, une vague et vaine chimère. Est-il donc rien de plus réel que l'essence? Est-il rien de moins vague que le concentré, et n'est-ce pas un prodige de l'art que le type soit vivant? Un autre Shakspeare ne disait-il pas naguère : « Ce fantôme, le type, a plus de densité que l'homme..., il respire, il palpite, on entend ses pas sur le plancher. »

Gardons-nous de penser, au surplus, que les principes soient une ligature pour la liberté, une entrave pour le génie. Reynolds les compare à ces solides armures qui sont au guerrier débile un fardeau, mais que les hommes robustes portent facilement comme défense et même comme parure. Loin d'être embarrassés par les lois esthétiques, l'architecte, le sculpteur, le peintre, n'en deviendront que plus libres à certains égards, parce qu'ils seront délivrés d'une gêne qui est l'incertitude, d'un empêchement qui est l'obscurité. Aussi bien, les principes de l'art ne sont point d'une rigueur inflexible à ce point qu'ils ne laissent aucune prise à la liberté. L'exception, l'accident, l'irrégularité, sont partout, même dans la machine de l'univers, qui cependant n'en est pas ébranlée. Souvent les cieux sont traversés par des météores brillants qui semblent venus pour déranger le concert des lois astronomiques, et qui en consacrent l'autorité. Dans les nombres qui expriment les révolutions de notre planète, il y a des fractions imperceptibles qui sont des erreurs apparentes, et qui plus tard se corrigent, de sorte qu'il n'est pas de dissonance qui ne finisse par se résoudre dans l'universelle harmonie. De même, dans le royaume des arts, il y a place pour les heureuses déviations de la liberté, pour les contradictions du génie, et il faut s'en réjouir lorsqu'elles

amènent des nouveautés qui ont l'air de démentir la tradition, mais qui en augmentent le trésor.

Cependant la perfection des genres sera-t-elle jamais atteinte? L'art des hommes découvrira-t-il enfin dans toute sa splendeur l'exemplaire primitif des créatures? Verrons-nous tomber entièrement le voile qu'a soulevé le génie grec, le voile qui recouvre ce modèle mystérieux et sacré dont nous avons en nous une image indécise, obscure et lointaine, comme si autrefois nous avions « contemplé les essences et vécu avec les dieux, » selon la pensée de Platon? Qui sait si le jour où la curiosité de l'âme humaine serait satisfaite, le jour où l'homme posséderait en leur plénitude la vérité qu'il cherche, le bonheur qu'il espère, le beau qu'il poursuit, qui sait si la vie ne serait pas sans but et si l'humanité ne s'éteindrait pas alors, rassasiée, inactive, inutile, à moins de se transformer en une création plus haute? Mais rassurons-nous : s'il était vrai que la fin de l'espèce humaine dût être marquée par l'accomplissement de ces nobles utopies, notre monde, assurément, ne serait pas près de finir.

Voué maintenant plus que jamais au culte du réel, il en transporte le goût jusque dans les arts, il en obstrue la poésie, il en étouffe la muse. De là ce gros naturalisme, qui, sous prétexte de nous montrer la vérité vraie, invite aujourd'hui les passants à regarder, au lieu des chastes nudités de l'art, les flagrants délits de la vulgarité et de l'indécence, figées et rendues palpables par les raffinements ingénieux de l'optique... De là aussi les usurpations de la photographie dont l'œil, si clairvoyant dans le monde de la matière, est aveugle quand il regarde le monde de l'esprit.

Mais tout cela n'aura qu'un temps. Bientôt de nouveaux horizons s'ouvriront aux yeux des générations prochaines, et déjà nous croyons les entrevoir, nous qui errons sur les bords de l'avenir. Il nous semble que l'esthétique, science toute moderne, bien qu'elle soit née dans les méditations d'un poëte antique, disciple de Socrate, servira désormais à éclairer l'enseignement des arts. Après avoir existé à l'état de pressentiment, d'intuition, dans l'âme des grands artistes passés, les principes tirés de leurs œuvres devront guider les maîtres futurs. Venue la dernière, la philosophie du beau reprendra sa place naturelle, qui est la première. Une fois trouvée aux lueurs du sentiment et de l'esprit, à travers les obscurités qui l'enveloppaient, la synthèse sera flambeau à son tour.

S'il manque aux artistes qui viendront la grâce involontaire des précurseurs, la naïveté des tâtonnements, le charme inhérent aux choses

qu'on devine et à l'espérance du beau, en revanche leur marche sera plus ferme, plus sûre, et, leur route étant abrégée, leur vie en sera plus longue. Ils ne seront pas en retard à la suite de cette humanité devenue si haletante, si pressée de vivre. Forts des richesses accumulées et de la vitesse acquise, ils auront le temps de tailler des facettes nouvelles à ce diamant qui est l'art. En attendant, Dieu merci, le génie n'a pas abandonné cette terre. Nous avons toujours eu des créatures d'élection, des natures ailées, des maîtres. Nous en avons encore aujourd'hui, nous en aurons encore demain. Il n'en faut pas douter : d'autres Ictinus, d'autres Phidias naîtront, et d'autres Raphaël, qui trouveront d'autres manières d'être sublimes. Car ni le beau, ni l'idéal, ni le style ne sont morts, parce qu'il est de leur essence d'être immortels ; et bien que dans certaines périodes de décadence on les croie menacés de périr, ils ne font jamais que sommeiller, semblables à cet évangéliste que la poésie du moyen âge nous représente comme endormi dans son tombeau, où il attend, bercé par les songes, celui qui doit venir l'éveiller.

CHARLES BLANC.

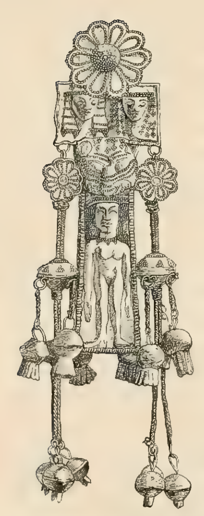
FIN DE LA GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN.



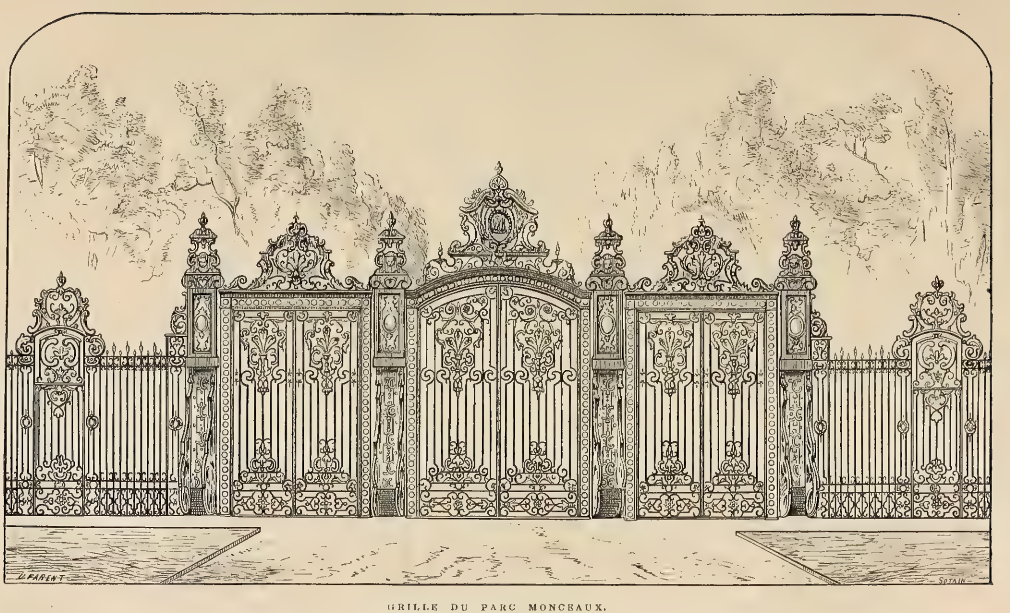
LES

CHEFS-D'ŒUVRE DES ARTS INDUSTRIELS

PAR M. PHILIPPE BURTY



Le temps des monographies n'est point passé, et, à vrai dire, il n'est pas près de finir encore. Pour mener à bien la noble tâche qui a tenté l'ambition de notre siècle, pour écrire la grande histoire des arts que nous aimons, il faudra toujours revenir à l'analyse et étudier par le menu les époques, les hommes et les œuvres. Puisque nous allons de découverte en découverte et que chaque jour a sa conquête, il sera éternellement nécessaire d'inventorier les faits à mesure qu'ils se révèlent et de noter, dans des articles de journaux ou dans des brochures, le renseignement mis en lumière. Il est donc bon que les spécialistes continuent leur travail et qu'on apporte les pierres sur le chantier avant d'entreprendre le monument. C'est là ce que dit la sagesse, mais notre impatience ne veut pas attendre. Nous commençons à nous sentir si riches, nous avons déjà accumulé tant de matériaux, que nous voudrions mettre la main à l'œuvre, sauf à laisser à nos enfants le droit de démolir notre édifice pour le reconstruire sur un autre plan. C'est un signe du moment. Les maîtres, les ouvriers et le public lui-même, qui collabore à son insu aux grands travaux du temps, tous voudraient que les documents épars çà et là sur les arts d'autrefois fussent centralisés dans une vaste histoire, complétés les uns par les autres, mis en ordre selon les lois de la justice et éclairés de cette grande lumière qui



GRILLE DU PARC MONCEAUX.

Exécutée par M. Ducros, sur les dessins de M. Davioud.

s'appelle la critique. Ce rêve, chacun l'a fait; mais tous sentent que l'œuvre est difficile, et les plus vaillants hésitent à l'entreprendre. Nous avons cependant déjà des résultats bien faits pour hausser nos courages. Un livre d'une importance capitale, l'*Histoire des arts industriels*, de M. Jules Labarte, est en cours de publication. Penchés sous la lampe solitaire, des écrivains, qui n'ont pas dit leur secret, travaillent peut-être à des ouvrages analogues. Enfin, voici qu'un des nôtres, M. Philippe Burty, nous apporte un gros volume qui contient, indépendamment d'un grand nombre d'images, les plus intéressants chapitres du livre attendu.

Ce volume, qui est dédié, avec beaucoup de convenance et d'à-propos, à notre maître, à notre grammairien Charles Blanc, est intitulé les *Chefs-d'œuvre des Arts industriels*. Je n'hésite pas à dire qu'il eût été facile de trouver un titre meilleur, un titre qui aurait mieux rendu la pensée dont l'auteur s'est inspiré. Il y a heureusement autre chose que des « chefs-d'œuvre » dans le volume de M. Burty; il y a beaucoup d'histoire, beaucoup de renseignements pratiques. Mais l'éditeur aura sans doute pensé que le lecteur français s'épouvante de ce qui a l'air grave : le mot *histoire*, qui était assez bien vu jadis, a particulièrement quelque chose d'effrayant et aura paru devoir être écarté. Résignons-nous : ce n'est pas l'étiquette du flacon qui importe, mais la liqueur qu'il contient.

Un mot encore avant d'ouvrir le volume. M. Burty serait désolé qu'on le prît pour un savant. Il n'est membre d'aucune académie et il s'est absolument refusé — on le lui reprochera peut-être — à faire un livre ennuyeux. Ses ambitions sont ailleurs. Il s'est dit que, dans ce grand public qui fréquente nos expositions et nos musées, il y a un nombre considérable d'hommes de bonne volonté qui demandent à comprendre ce qu'ils admirent, à épurer leur goût instinctif et qui seraient tout disposés à entrer dans le secret, à savoir la raison des choses, si cette raison leur était exposée doucement et sans pédanterie. Dans cette visée, qui est à certains égards excellente, M. Burty n'a point écrit pour les archéologues de profession, il a évité les notes et les notules, il a coupé court aux discussions sans issue, il a pensé, en un mot, qu'à l'exemple des Anglais qui publient sur les questions d'art des livres d'autant plus utiles qu'ils sont plus simples, il était bon de résumer pour tout le monde les connaissances acquises, et de dire des choses instructives et solides dans un langage accessible à tous. Aussi peut-on, sans crainte et sans armes, entrer dans son livre : le lieu est sûr, et il y fait clair.

Les *Chefs-d'œuvre des Arts industriels* comprennent six grandes divisions. *La Céramique, la Verrerie et les Vitraux, les Émaux, le*

Bronze et le Fer, l'Orfévrerie et la Bijouterie, la Tapisserie, telles sont les matières dont l'auteur nous entretient : l'indication de ces chapitres suffirait seule pour éveiller bien des curiosités. Il n'est pas besoin de de-



LE TRAVAIL VAINQUEUR.

Émail de M. Claudius Popelin.

mander si M. Burty a répondu dignement aux nombreuses questions que soulèvent ces beaux sommaires. Certes, il n'a pas tout dit; il a, volontairement sans doute, laissé dans l'ombre plus d'un problème, il a négligé bien des points secondaires; son procédé est rapide; sa plume court de

cime en cime, elle note les grands faits, elle saisit au vol l'enseignement significatif. M. Burty s'est attaché à résumer, dans chacun de ses chapitres, les découvertes dont l'histoire de l'art s'est récemment enrichie. Personne ne s'étonnera qu'il y ait réussi, car, dans ses voyages en France et hors de France, dans ses visites quotidiennes à l'hôtel Drouot dont il est depuis longues années l'historiographe ordinaire, dans l'exercice de ses fonctions de chroniqueur et de critique, il a pu suivre, jour par jour, le mouvement de la science incessamment accrue : il est placé aux premières loges pour tout voir et pour tout entendre. Aussi sait-il l'aventure d'hier et celle de demain. En un passage de son volume, il parle du fusil à aiguille ; il cite, en homme dont les informations se lèvent toujours de fort bonne heure, le livre de M. Claudius Popelin sur la peinture en émail, livre qui n'est publié que depuis quelques jours. Ce sont là, si je ne me trompe, des signes éclatants de modernité.

Mais soyons graves : il y a réellement dans les *Chefs-d'œuvre des Arts industriels* deux éléments nouveaux.

En premier lieu, M. Burty, qui voit volontiers les choses dans leur ensemble, mêle constamment le présent au passé. Il croit, avec un grand écrivain, que l'histoire ne commence et ne finit nulle part. Il pense que si l'art ancien a eu ses splendeurs, l'art moderne a aussi son éclat, et il renoue ainsi le fil rompu de la tradition, ajoutant à la leçon d'hier la leçon d'aujourd'hui, et montrant que nous n'avons pas désappris toutes les méthodes, oublié tous les secrets. Ainsi, pour citer en courant quelques exemples, après avoir admiré les faïences persanes aux colorations puissantes, il nous fait entrer dans l'atelier de M. Théodore Deck qui, lui aussi, a cherché la couleur ; il passe des anciennes verreries de Murano à la cristallerie de Baccarat ; les bronzes florentins le conduisent aux procédés de la galvanoplastie. On le voit, si M. Burty s'intéresse aux arts qui ont dit leur mot glorieux, et qui malheureusement se sont tus, il ne se passionne pas moins pour les arts qui paraissent ressusciter et pour ceux qui commencent ; il compte ces forces, encore inconnues, qui doivent sans doute se discipliner et grandir ; il écoute ces voix confuses et bégayantes qui deviendront peut-être des langages. Car M. Burty croit à l'avenir, et, au risque d'étonner nos lassitudes, il ose avoir des espérances ! Cette exposition, où la théorie se mêle à l'histoire, est semée de conseils excellents, nullement académiques, pleinement libéraux. L'auteur des *Chefs-d'œuvre des Arts industriels* a pour le passé toutes les admirations qui lui sont dues, mais il n'entend pas qu'on le copie servilement. Il déplore que le principe d'imitation ait tenu tant de place dans le travail de nos artistes, et il a parfaitement raison



CÉSAR HARANGUANT SES TROUPES.

Bronze antique de la collection de M. Luzarches.

en ce point comme en bien d'autres. Nous approuvons fort ces élans généreux et ces tentatives pour pousser les producteurs dans la voie de la création personnelle.

Il est, dans ce livre, un autre élément nouveau : M. Burty ajoute presque toujours à l'histoire et à la description de l'œuvre d'art l'explication du procédé par lequel elle a été exécutée. En étudiant Bernard Palissy, il a fait connaissance avec celui des interlocuteurs que l'illustre potier a introduit sous le nom de *Practique* dans le dialogue sur la *Nature des eaux et fontaines;* il a goûté son bon sens lumineux et il ne s'est guère séparé de cet utile compagnon de voyage. Il lui laisse la parole toutes les fois qu'il y a un procédé curieux à faire connaître, une manipulation à expliquer. Nous aimons ces promenades dans la réalité des choses. M. Burty décrit ainsi le four et les instruments de l'émailleur, il enseigne l'opération de la fonte à cire perdue, il sait et il dit comment les ornements de fer estampés sont soudés « à la chaude suante, » au balcon ou à la grille qu'ils doivent décorer. Il nous fait entrer dans une verrerie, il prend au bout d'un tube de métal une parcelle de verre incandescent, il souffle et il façonne une carafe comme un verrier digne de la maîtrise. Ces visites dans les ateliers sont instructives, elles touchent à la question par un côté saisissable et vivant. M. Burty a ainsi rajeuni une tradition qui doit rester chère à la France. Lorsque, au siècle dernier, de généreux esprits tentèrent d'élever aux arts et à l'industrie de l'époque ce monument vénérable qu'on appelle l'*Encyclopédie,* Diderot, d'Alembert, le chevalier de Jaucourt et leurs collaborateurs s'aperçurent bien vite qu'habitués à vivre dans la sphère lumineuse de la théorie ils ne savaient que très-imparfaitement les choses qu'ils avaient mission d'expliquer. On vit alors ces lettrés, ces gentilshommes de la pensée, descendre dans les ateliers tumultueux ou solitaires, s'approcher du métier, du fourneau ou de l'établi, s'enquérir du nom des instruments, de la manière de les mettre en œuvre, en un mot de tout ce que l'élégante littérature du temps faisait profession d'ignorer. De là l'autorité de leur grand livre, dont le monde entier profita. Chaque siècle devrait ainsi résumer ses connaissances et ses méthodes. Si nos devanciers avaient bien voulu prendre ce soin, nous n'aurions pas sur les arts du passé et leurs procédés d'exécution les ignorances qui quelquefois nous humilient, et nous ne serions pas obligés d'inventer à nouveau des « tours de main » dont la tradition s'est oblitérée ou perdue.

Toutefois, nous ne sommes pas complétement dépourvus de documents de ce genre. M. Burty a pu se servir de la *Diversarum artium schedula,*



FOUR D'ÉMAILLEUR.

du moine Théophile, des *Trois livres de l'art du potier* de Piccolpasso, du *Traité d'Orfévrerie*, de Benvenuto, de l'*Art de terre*, de Bernard Palissy, de la *Fidèle ouverture de l'art du serrurier*, de Mathurin Jousse, et de quelques autres écrits dont l'intérêt historique est inappréciable. Les courts extraits qu'il donne de ces divers manuels ne peuvent qu'inspirer au lecteur le désir de les connaître d'une manière plus intime. M. Burty montre le chemin et les curieux iront d'eux-mêmes puiser aux sources fécondes.

On comprend qu'un livre tel que les *Chefs-d'œuvre des Arts industriels* n'est guère susceptible d'analyse. Nous ne pouvons reprendre l'un après l'autre les chapitres qui le constituent et discuter avec l'auteur sur tel ou tel fait de l'histoire de la céramique, de l'émaillerie, de la tapisserie ou de l'art du bronze. A notre sens, M. Burty est un peu bref sur quelques points, et quoiqu'il n'ait rien oublié d'important, il est certaines questions ou certaines périodes sur lesquelles nous aurions voulu plus de détails encore. Il est vrai que, sous le rapport du renseignement, nous appartenons au groupe des insatiables. Encore un peu plus outre, dirions-nous volontiers avec le personnage de Corneille. Tout le monde, d'ailleurs, n'a pas des curiosités aussi exigeantes, et, pour la plupart des lecteurs, qui sont moins malades que nous, les excellents résumés donnés par M. Burty pourront suffire.

Mais, en envisageant les choses sous un autre aspect, il nous semble qu'il est échappé çà et là à l'auteur quelques propositions contestables ou malsonnantes. Nous ne lui ferons qu'une querelle. Dans un des chapitres de son livre, il affirme incidemment que tel résultat se produisit en France parce que « la renaissance italienne y étouffait la renaissance nationale. » Je proteste contre cette injuste parole. La renaissance italienne n'a rien étouffé chez nous ; loin de là, elle a été le rayon de soleil qui fait s'ouvrir le bourgeon gonflé d'une séve impatiente ; elle a été la main doucement tendue par la sœur aînée à la sœur plus jeune, elle nous a aidés à marcher, mais sans nous contraindre et sans nous faire dévier de notre voie. Certaines miniatures des manuscrits français de la seconde moitié du XVe siècle, certaines sculptures du même temps dont le galbe s'allonge en quête de l'élégance, démontrent fort bien que ceux de nos artistes qui ne connaissaient pas l'Italie avaient en eux tout ce qu'il fallait pour la comprendre. Je ne reproche nullement à Jean Fouquet d'être allé à Rome, et je ne m'étonne pas qu'en ces années crépusculaires où l'avenir tenait encore au passé par de si fortes attaches, la France se soit résolûment tournée du côté de la lumière et de la grâce. Et qui sait ce qu'aurait dit M. Burty, si en 1495



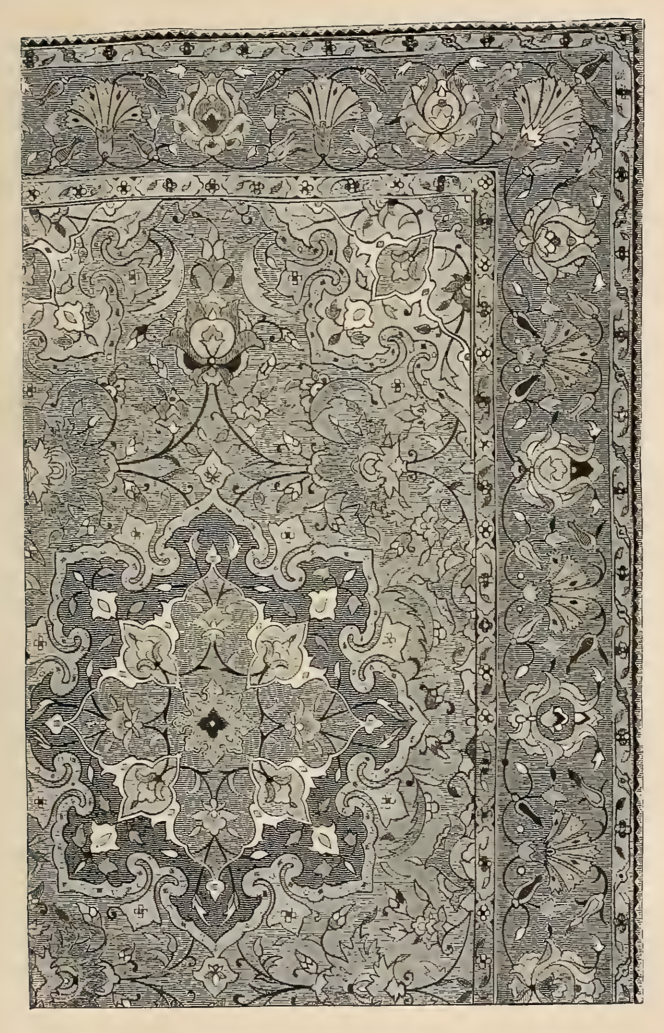
FLAMBEAU AIGUIÈRE, BRULE-PARFUMS ET PAGODE EN BRONZE JAPONAIS.

Musée du Louvre.

il était entré à Naples avec Charles VIII; s'il avait, quatre ans après, fait la campagne du Milanais avec Louis XII? Je le vois d'ici visitant Milan au bras du peintre du roi, Jean Perréal, et de son poëte, Jean Marot. L'heure est bien choisie: l'atmosphère lombarde s'emplit de tiédeurs charmantes, les femmes laissent tomber sur les trois étrangers la caresse de leurs yeux noirs, ils marchent ainsi au milieu du printemps et des sourires; ils s'arrêtent un instant devant le fier modèle de la statue équestre de Francesco Sforza, et, après avoir traversé la ville, ils entrent dans un couvent qui s'appelle Sainte-Marie-des-Grâces, et ils se trouvent vis-à-vis d'une fresque — la *Cène* — qui vient d'être terminée par un peintre de quelque renom, Leonard de Vinci!... Je n'insiste pas, car à Florence, à Rome, à Bologne, c'était la même fête et le même enchantement. « C'est ung paradis terrestre, » écrivait le cardinal Briçonnet à Anne de Bretagne. Et tous les Français pensaient comme lui. En présence de ces séductions et de ces merveilles, ils admiraient, ils étaient pris par les yeux et par l'intelligence, et quand ils revenaient chez eux, ils avaient un peu d'Italie dans le cœur et ils ne se plaignaient nullement d'être étouffés dans leur renaissance. M. Burty, soyons en sûrs, aurait fait comme ses compagnons de voyage, et il aurait été des premiers à proclamer la grande loi : la destinée de l'adorable, c'est d'être adoré.

Ne nous plaignons donc pas : tout ce qui, en ces années de transformation, avait l'âme un peu bien située, se tourna invinciblement du côté de l'Italie. L'art français, qui n'avait plus la foi robuste du moyen âge (on avait très-bien senti pendant le xv[e] siècle que quelque chose de grand allait s'éteindre), l'art français, déjà modifié par les Flandres, mais encore incertain et troublé, se débarrassa des vieilles étreintes, donna un vigoureux coup d'aile et monta. Il n'y eut de sa part aucune servilité, aucune abdication; ce fut l'abandon charmant et sacré de l'amoureux qui se confie à l'amour. Cette rencontre de deux arts au seuil du xvi[e] siècle a toute l'effusion d'un baiser. Et cette union ne resta pas stérile : Jean Goujon en est sorti, et bien des maîtres qui sont l'honneur éternel de l'école française.

Notre faute n'est donc pas là : pendant la Renaissance proprement dite (et c'est déjà se montrer bien large que de la faire durer jusqu'en 1540), nous sommes à l'abri de tout reproche. Notre fatalité commença le jour où, trop confiants, nous accueillîmes les gens d'esprit de la décadence italienne avec la chaleur que nous avions mise à saluer les maîtres initiateurs. Les maniéristes, les décorateurs nous perdirent. Nous sommes déjà très-compromis sous Henri III; sous Henri IV, et alors



TAPIS PERSAN EN SOIE.

Collection de M. le Marquis de Saint-Seine.

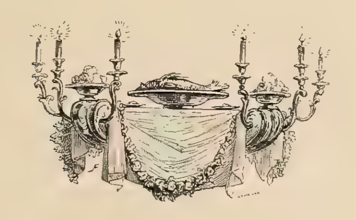
que le XVIᵉ siècle dure encore, nos affaires vont tout à fait mal. Est-il possible, en bonne justice, de mettre cette faillite au compte de la Renaissance?

Mais laissons là ces allures solennelles, et revenons au livre de M. Burty, que nous avons peut-être eu tort de quitter. Ce livre est, à vrai dire, le grand musée de la curiosité, et les idées naissent en foule à la vue des œuvres qui y sont exposées. M. Burty croit à l'image, et il a raison. Son volume est plein d'illustrations. Chacun des chapitres s'ouvre par un titre gravé où nous voyons tour à tour le potier modelant l'argile, le peintre en émail confiant au four sa plaque chargée de couleurs fondantes, le tapissier travaillant à son métier, l'ouvrier du fer ou du bronze frappant l'enclume ou surveillant la coulée. Ces frontispices sont dessinés par M. Edmond Morin, qui sait si bien la vie moderne et qui en exprime les réalités, l'esprit et les élégances avec cette libre allure que son ancêtre Cochin aurait appelée « la légèreté de l'outil ». Les autres bois, semés à profusion dans le volume, reproduisent, ou des œuvres déjà consacrées et qui méritent d'être citées comme des types, ou des morceaux qui avaient jusqu'à présent échappé à notre étude, curiosités inédites qui seront désormais de la famille. Telle est cette figurine, en bronze, de *César haranguant ses troupes*, qui fait partie de la collection, trop peu connue, de M. Luzarches, et qui paraît superbe de tournure et de jet; tels sont encore le précieux portrait de Henri II, par Léonard Limousin (à M. Roux); le magnifique tapis persan de la collection de M. de Saint-Seine, et les belles armes italiennes du même amateur. Parmi les œuvres modernes, nous avons remarqué un charmant émail de M. Claudius Popelin, le *Travail vainqueur*, les grilles du parc Monceaux, les clefs de M. Huby fils, qui sont des bijoux, et des faïences, des vitraux, bien d'autres choses encore. On retrouvera, épars dans notre article, quelques-uns de ces bois. Les dessins sont dus, pour la plupart, à M. de La Guillermie, dont le crayon rend si bien les céramiques françaises, les jaspes italiens, les bronzes japonais, à MM. Montalan, Bocourt et Parent, dont les noms sont familiers aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*. On sent que chacun d'eux a caressé son œuvre avec la sollicitude d'un collaborateur qui travaille au livre d'un ami.

Par le nom de l'auteur et par ceux des artistes qu'il a appelés à son aide, on voit que les *Chefs-d'œuvre des Arts industriels* tiennent d'assez près à la *Gazette*. M. Burty est un enfant de la maison, mais cette maison n'est pas un couvent; la discipline y est douce, et l'on a même le droit d'y casser quelques vitres si l'on sait, par les carreaux brisés, faire entrer un peu de lumière. Sans en venir à ces violences, M. Burty tient pour

les franchises de la critique; c'est un esprit indépendant, il marche volontiers à sa guise, et je n'oserais pas répondre que les amoureux de la tradition n'aient à regretter çà et là quelques éclaboussures sur le manteau de leur bien-aimée. Ces libres discussions sont de bonne guerre, et nous avons été encore plus irrévérencieux, nous autres vieux romantiques, quand nous montions à l'assaut de la citadelle sacrée. Nous ne disons donc pas que les théories de M. Burty soient toujours à l'abri de la contradiction; mais ce qui domine dans ce livre, où l'auteur a touché à tant de choses, c'est cette conviction, partagée aujourd'hui par tous les bons esprits, que l'art ne saurait s'enfermer dans le cercle étroit d'une manifestation unique, qu'il a plusieurs formules, et qu'il est ou qu'il peut être dans toutes les créations de la fantaisie humaine, dans le bijou qui scintille aux doigts de la femme élégante, dans le vase où l'ornementation s'harmonise avec la forme, dans le tapis dont l'ouvrier a su assortir les couleurs selon les lois du rhythme et de la mélodie. Ces fêtes, ces leçons que nous procure le spectacle du beau et du charmant, M. Burty va les chercher partout, sans parti pris de nationalité, d'époque ou d'école. Les *Chefs-d'œuvre des Arts industriels* prouvent que son enquête n'a pas été stérile, puisqu'il vient à nous triomphant, heureux, abondant en trouvailles comme en exemples salutaires. De là ce livre qu'emplit une sérénité parfaite et où l'on sent, depuis la première jusqu'à la dernière page, la joie tranquille d'un bon travailleur.

PAUL MANTZ.



LA VÉNUS DE MILO[1]



Béni soit le paysan grec dont la bêche exhuma la déesse enfouie depuis deux mille ans dans un champ de blé ! Grâce à lui, l'idée de la Beauté s'est exhaussée d'un degré sublime ; le monde plastique a retrouvé sa reine.

A son apparition, que d'autels écroulés, que de prestiges évanouis ! Comme dans le temple biblique, toutes les idoles tombèrent la face contre terre. La *Vénus de Médicis*, la *Vénus du Capitole*, la *Vénus d'Arles*, s'abaissèrent devant la *Vénus* deux fois *Victorieuse* qui les réduisait, en se relevant, au rang secondaire. L'œil humain a-t-il jamais embrassé forme plus parfaite ? Ses cheveux, négligemment rattachés, ondulent comme les vagues d'une mer au repos. Le front se découpe sous leurs bandelettes ni trop haut ni trop bas, mais tel que l'on peut concevoir le siége d'une pensée divine, unique, immuable. Les yeux s'enfoncent sous l'arcade profonde des sourcils ; elle les recouvre de son ombre, elle les frappe de cette sublime cécité des dieux, dont le regard, aveugle au monde extérieur, retire en lui sa lumière et la répand sur tous les points de leur être. Le nez se rattache au front par ce trait droit et pur qui est la ligne même de la beauté. La bouche, entr'ouverte, creusée aux angles, animée par le clair-obscur que projette sur elle la lèvre supérieure, exhale le souffle interrompu

1. Très-prochainement paraîtra, à la librairie Michel Lévy, un volume de M. Paul de Saint-Victor. C'est de cet ouvrage, en voie d'impression, que nous détachons ces quelques pages brillantes et passionnées.

des vies immortelles. Son léger mouvement accuse la rondeur grandiose du menton marqué d'un imperceptible méplat.

La beauté coule de cette tête divine et se répand sur le corps, à la façon d'une clarté. Le cou n'affecte point ces molles inflexions de cygne que la statuaire profane prête à ses Vénus. Il est droit, ferme, presque rond, comme un fût de colonne supportant un buste. Les épaules étroites développent, par leur contraste, l'harmonie d'un sein digne, comme celui d'Hélène, de servir d'empreinte aux coupes de l'autel, sein doué d'une virginité éternelle, que l'Amour n'a pas fatigué en l'effleurant de ses lèvres, auquel les quatorze enfants de Niobé pourraient boire sans altérer son contour. Le torse offre ces plans cadencés et simples qui marquent les divisions de la vie. La hanche droite, assouplie par l'inclinaison de la pose, prolonge son ondulation dans la draperie glissante que le genou, porté en avant, laisse retomber en plis majestueux.

Mais la beauté sublime est la beauté ineffable. La langue d'Homère et de Sophocle serait seule digne de célébrer cette royale Vénus; la rondeur du rhythme hellénique pourrait seule mouler, sans les dégrader, ses formes parfaites. Par quelle parole exprimer la majesté de ce marbre trois fois sacré, l'attrait mêlé d'effroi qu'il inspire, l'idéal grandiose et ingénu qu'il révèle? Le visage ambigu des sphinx est moins mystérieux que cette jeune tête en apparence si naïve. D'un côté, son profil exhale une douceur exquise; de l'autre, la bouche contracte le tour, l'œil prend l'obliquité d'un dédaigneux défi. Regardez-la de face : la figure apaisée n'exprime plus que la confiance de la victoire, la plénitude du bonheur. — La lutte n'a duré qu'un instant; d'un regard, Vénus sortant des flots a mesuré son empire. Les Dieux et les hommes ont reconnu sa puissance... Elle met le pied sur la plage et s'expose, demi-nue, à l'adoration des mortels.

Mais cette Vénus n'est pas la Cypris frivole d'Anacréon et d'Ovide, celle qui forme l'Amour aux ruses érotiques, et à laquelle on immole les oiseaux lascifs. C'est la Vénus Céleste, la Vénus Victorieuse, toujours désirée, jamais possédée, absolue comme la vie, dont le feu central réside dans son sein; invincible comme l'attrait des sexes auquel elle préside, chaste comme l'Éternelle Beauté qu'elle personnifie. C'est la Vénus qu'adorait Platon, et dont César donnait le nom — *Venus victrix* — pour mot d'ordre à son armée, la veille de Pharsale. Elle est la flamme qui crée et qui conserve, l'instigatrice des grandes choses et des projets héroïques. Ce qu'il y a de pur dans les affections terrestres, l'âme des sens, l'étincelle créatrice, la particule sublime mêlée à l'alliage des passions grossières, tout cela lui appartient de plein droit. Le reste revient

aux Vénus vulgaires, épreuves profanées de son type qui se parent de ses attributs et usurpent son piédestal. Quelques-uns croient que son pied mutilé reposait sur un globe; ce symbole compléterait sa grandeur. Les astres gravitent en cadence autour de la Vénus Céleste, et le monde roule harmonieusement sous son pied.

On a attribué la *Vénus* de Milo à Praxitèle : rayons ce nom du socle sans tache. Praxitèle modelait ses déesses sur des courtisanes; il amollit le marbre divinisé par Phidias. Sa *Vénus* de Gnide enflamma la Grèce d'une impure ardeur. Contemporaine du Parthénon, la grande Vénus est née, comme ses héros et ses dieux, d'une conception idéale. Il n'y a pas un atome de chair dans son marbre auguste; ces traits grandioses ne reflètent aucune ressemblance; ce corps, où la grâce se revêt de force, accuse la génération de l'esprit. Il est sorti d'un cerveau viril fécondé par l'idée et non par la présence de la femme. Il appartient au temps où la statuaire n'exprimait que des types surhumains et des pensées éternelles.

O Déesse! tu n'as apparu qu'un instant aux hommes dans la splendeur de ta vérité, et il nous est donné de contempler cette lumière! Ta rayonnante image nous révèle l'Éden de la Grèce, alors qu'au premier soleil de l'art l'homme tirait les dieux des flancs de la matière endormie. De quelle avenue de siècles tu viens à nous, ô jeune souveraine! A quelles traditions sacrées tu nous inities! Homère lui-même a méconnu ta grandeur, lui qui glisse ton fantôme dans le filet où Vulcain surprit l'adultère! Pour te chanter, il faudrait cette lyre à trois cordes qu'Orphée faisait résonner avec une gravité religieuse dans les vallées du monde naissant! Bientôt ton type primitif va se corrompre et se dégrader. Les poëtes t'énerveront dans les mollesses d'Amathonte : ils prostitueront ton idée à leurs fictions licencieuses; ils rouleront tes membres profanés sur tous les lits de la terre. Les sculpteurs feront de toi une bacchante et une courtisane; ils t'entraîneront dans les orgies du marbre et du bronze; ils plieront aux poses lascives ta noble stature: l'âme des hétaires s'insinuera dans ton corps divin et dépravera tes images. Vénus va sourire, feindre la pudeur, sortir du bain, peigner ses cheveux, se regarder au miroir... Que t'importe, ô Déesse! tu sors intacte de ces métamorphoses sacriléges. Dante nous montre, dans son poëme, la Fortune agitant sa roue et versant sur la race humaine, par répartitions mystérieuses, les biens et les maux, les succès et les revers, les prospérités et les catastrophes. Les hommes la maudissent et l'accusent. « Mais elle n'entend pas ces injures. Calme « parmi les créatures premières, elle fait tourner sa sphère et se réjouit « dans sa béatitude. » Ainsi la grande Vénus répand au hasard sur les

âmes de hautes pensées et de vils désirs, les voluptés saintes et les obscènes convoitises. Mais l'outrage ne l'atteint pas, l'injure ne l'offense pas, l'écume qu'elle a déchaînée ne remonte point jusqu'à elle. Debout sur son piédestal, elle se recueille en elle-même et fait tourner tranquillement son globe étoilé.

Volge sua sfera e beata si gode.

Qui n'a senti en entrant au Louvre, dans la salle où règne la Déesse, cette sainte terreur, — *deisadaïmonia*, — dont parlent les Grecs? Son attitude est fière, presque menaçante. La haute félicité qu'exprime son visage, ce bonheur inaltérable que puise dans son essence un être parfait, vous consterne et vous humilie. Il n'y a pas de squelette dans ce corps superbe, ni de larmes dans ces yeux aveugles, ni d'entrailles dans ce torse où circule un sang calme et régulier comme la séve des plantes. Elle est de la race lapidaire de Deucalion et non de la famille de sang et de larmes engendrée par Ève. On se souvient de cet *Hymne d'Apollon* attribué à Homère, où sourit cette strophe d'un mépris si olympien, d'une sérénité si cruelle : « Et les Muses en chœur, se répondant avec « leurs belles voix, se mettent à chanter les dons éternels des dieux et « les misères infinies des hommes, lesquels, ainsi qu'il plaît aux Immor- « tels, vivent insensés et impuissants, et ne peuvent trouver un remède « à la mort ni une défense contre la vieillesse. »

Laissez le charme agir. Fatigué des doutes et des angoisses de la pensée moderne, reposez-vous au pied du marbre auguste, comme à l'ombre d'un chêne antique. Bientôt une paix profonde coulera dans votre âme. La statue vous enveloppera de ses linéaments solennels, vous vous sentirez comme enlacé dans ses bras absents. Elle vous élèvera doucement à la contemplation de la beauté pure. Sa calme vitalité passera dans votre être. La lumière et l'ordre se feront dans votre esprit obscurci par de vains rêves, obsédé par des fantômes gigantesques. Vos idées prendront le tour simple des pensées antiques. Il vous semblera renaître à l'aurore du monde, alors que l'homme adolescent foulait d'un pied léger la terre printanière, et que le rire éclatant des dieux retentissait sous les voûtes de l'Olympe, comme un joyeux tonnerre dans un ciel serein.

PAUL DE SAINT-VICTOR.



VAN DER MEER DE DELFT

(FIN [1].)



E premier document curieux que j'aie découvert, en cherchant trace des œuvres de van der Meer, c'est le *Catalogue de peintures* vendues le 16 mai 1696, à Amsterdam (Gerard Hoet, t. Ier, p. 34), sans autre indication de provenance, ni de nom de propriétaire. Je dois le reproduire d'abord comme nomenclature de tableaux absolument authentiques du Delftois.

1. Une Jeune femme qui pèse de l'or dans un petit bassin (*kasje*) par J. van der Meer de Delft; peint avec un art et une puissance extraordinaires. . . 155 florins.
2. Une Servante qui verse du lait; excellemment bon; du même. . . . 175 —
3. Portrait de Vermeer dans une chambre, avec divers accessoires; d'une beauté rare; peint par lui-même . . . . 45 —
4. Une Jeune femme jouant de la guitare; tout à fait bien; du même. . 70 —
5. Où un *Seigneur* (*sic*) se lave les mains dans une chambre qu'on voit à un second plan (*doorsiende*); avec d'autres figures; adroit et rare . . . . 95 —
6. Une Jeune femme jouant sur le clavecin, dans une chambre, avec un *Monsieur* (*sic*) qui l'écoute; par le même . . . . 80 —
7. Une Jeune femme qui fait porter une lettre par une servante; du même. 70 —
8. Une Servante ivre, dormant près d'une table; du même. . . . . . . 62 —
9. Une Société joyeuse dans une chambre; énergique et bon; du même. 73 —
10. Un *Monsieur* (*sic*) et une jeune femme faisant de la musique dans une chambre; du même. . . . . 81 —
11. Un Soldat avec une fillette qui rit; très-beau; du même. . . . . 44 10 st.
12. Une Jeune demoiselle qui travaille; du même. . . . . 28 florins

Suivent des tableaux d'Emmanuel de Wit, de Terburg, de Netscher, de Jacob van Loo et autres.

1. Voir les livraisons d'octobre et de novembre.

31. La Ville de Delft en perspective, vue du côté du Sud, par J. van der Meer de Delft	200	florins.
32. Vue d'une maison à Delft, par le même	72	—
33. Vue de quelques maisons, du même	48	—
35. Une Jeune femme écrivant; tout à fait bien; du même	63	—
36. Une Jeune femme qui se pare; très-beau; du même	30	—
37. Une Jeune femme jouant sur le clavecin; du même	42	10 st.
38. Un Buste (*Tronie*), en costume antique; extrêmement artiste	36	florins.
39. Encore un dito Vermeer	17	—
40. Un pendant, du même	17	—

Ensuite, on rencontre Rembrandt, Fabritius, Bramer, etc., et aussi, comme nous l'avons dit, des italiens et des peintures de tous les styles.

Mes amis de Hollande viennent de découvrir que le *vieux* van der Meer de Haarlem, mort en 1691, était marchand de tableaux, en même temps que paysagiste. Il se pourrait que cette vente de 1696 fût sa vente après décès, et non pas la vente de van der Meer de Delft, ainsi que l'ont supposé van Eynden et van der Willigen.

Toujours avons-nous là, du van der Meer de Delft, vingt et un tableaux, que nous avons presque tous retrouvés.



Le classement d'un catalogue général de l'œuvre aujourd'hui connu m'a beaucoup tourmenté. Car il y a d'abord les tableaux absolument authentiques, que j'ai vus; ensuite des tableaux, que j'ai vus aussi, mais dont l'authenticité n'est pas certaine; ensuite quelques tableaux que je n'ai pas vus, mais qui me sont garantis par des connaisseurs compétents; ensuite des tableaux dont j'ai des indications plus ou moins déterminantes; ensuite des tableaux où il faut mettre un point d'interrogation très-dubitative; ensuite des tableaux incontestables, mais qui sont égarés et qu'il faut retrouver.

Comment donc faire?

Tout naïvement : spécifier les authentiques dont je réponds, les douteux que je connais sans pouvoir les affirmer, puis ceux que me signalent des amateurs expérimentés, et ceux dont l'existence a été constatée, mais dont la trace est perdue.

Mais ce n'est pas tout. Il convient encore sans doute de séparer les trois genres différents où excella van der Meer: Scènes familières, tableaux de mœurs; — conversations, comme disent les Hollandais; — Vues de villes, de maisons, les Ruelles, suivant le terme adopté aussi en Hollande;

— enfin, les Paysages; et même quelques tableaux exceptionnels, de *nature morte*, comme ne disent pas les Hollandais, sous prétexte que la nature est partout vivante, même quand elle paraît immobile : *stil leven*, vie tranquille; c'est la même expression qu'en allemand : *still Leben;* la même qu'en anglais : *still life.*

Nous avons donc adopté cette division triple, et, dans chaque catégorie, après les tableaux incontestables, marqués d'un astérisque, nous avons ajouté les tableaux probables, puis ceux que nous n'avons pas vérifiés nous-même, ou qu'il s'agit de retrouver.



TABLEAUX A FIGURES.

PERSONNAGES DE GRANDEUR NATURELLE.

1 *. La *Courtisane*, du musée de Dresde.

Serait-ce le n° 9 de la vente de 1696, sous le titre : *Société joyeuse?* Ce n'est pas probable, à cause du prix 73 florins, trop minime pour une peinture de cette importance.

Catalogué au musée de Dresde, jusqu'en 1862, comme :

« *Meer* (*Jacob* van der), né à Utrecht. — N° 1363. Deux hommes et une jeune fille; près d'eux, une vieille femme. — Acquis en 1741 de la collection Wallenstein. »

C'est à une visite à Dresde, en 1859, que j'ai restitué ce tableau à van der Meer, avec l'autorité de la signature en toutes lettres et de la date 1656, que j'ai découvertes au bas à droite. Et maintenant, dans le nouveau catalogue (édition française), Dresde 1862, on lit :

« Meer (Jan van der), né à Delft vers 1632. — N° 1432. Un *Monsieur* embrasse une jeune femme et lui glisse une pièce d'or dans la main. A côté, un autre monsieur et une vieille dame sur un balcon, de l'appui duquel descend un tapis de Perse. Demi-figures de grandeur naturelle.

Toile. Hauteur, 5 pieds 1 pouce; largeur, 4 pieds 7 pouces (mesure de Dresde).

« Signé *J. v. Meer* 1656. La première jambe de l'*M* est liée en haut avec un point et en bas avec un *v*. (Voir W. Bürger, *Musées de la Hollande*, p. 77.) »

Nous avons donné, dans notre premier article (livraison d'octobre, page 312), la de scription de ce chef-d'œuvre qui n'a jamais été gravé, et nous reproduisons ici le *fac-simile* de la signature :

Meer
1656

2 *. Portrait de Jeune fille, en buste, et tournée de trois quarts à gauche.

Serait-ce le n° 38 de la vente de 1696, sous le titre : un *Buste,* en costume antique ?

Galerie d'Arenberg, n° 35.

T., H., 0,46 ; L., 0,35.

Elle a les cheveux relevés à la chinoise, une perle en boucle d'oreille. Un pli de draperie jaune retombe en arrière de sa tête. Une draperie bleu clair, qui enveloppe le torse, laisse apercevoir un bout de main. La tête, extrêmement fantastique et pâle comme sous un rayon de lune, s'enlève sur un fond sombre et vague. La physionomie a une finesse mélancolique qui force à regarder cette femme avec une sympathie mystérieuse. Cela fait songer à certaines apparitions évoquées par Rembrandt, et aussi, chose singulière, à certaines physionomies du Corrége ; même, sauf la différence de la beauté des types, à la prestigieuse *Joconde,* de Léonard.

Cité par M. Waagen, *Manuel,* t. III, p. 26.

Est-ce ce tableau qui a passé en vente publique à Rotterdam, 1816 : « Portrait d'une jeune personne. H., 17 pouces ; L., 15 » (c'est à peu près la même dimension) ?

Fac-simile de la signature :

Meer

Le tableau n'a jamais été gravé, mais j'en ai la photographie.

3 *. La Dévideuse, vieille femme assise devant son dévidoir. Figure entière, presque de grandeur naturelle.

T., H., 1 m 30 ; L., 1 m 10.

C'est à Sir Charles Eastlake que je dois la connaissance de ce tableau, et je suis heureux de citer l'extrait de la lettre que m'écrivit ce savant directeur de la *National Gallery,* dont j'avais l'honneur d'être l'ami :

« ... Pour ce qui regarde le van der Meer de Delft, voici ce qui est arrivé : M. Phillips m'avait parlé d'un exemplaire de ce maître, qu'il connaissait à la campagne. La description ayant excité en moi le désir de le voir, il l'a fait venir à Londres... C'est une vieille, assise, presque de profil. Ses mains jointes restent sur son giron. Devant elle, à droite, du chanvre entortillé autour d'un châssis (le dévidoir). La figure est un peu plus petite que la grandeur naturelle. Le fond du mur est tout à fait clair, presque *sans forme,* et l'on pourrait presque le prendre pour un ciel, s'il n'y avait quelque peu de choses suspendues à des clous, avec de légères ombres portées. Le terrain est également clair, à peine distingué du mur. La figure par conséquent se détache en vigueur. Je n'avais pas de doute sur le maître, et, depuis, j'ai conduit le docteur Waagen

(qui est maintenant chez moi) pour le voir. Lui aussi n'a pas le moindre doute que c'est du Delftsche van der Meer. Prix, 150 guinées. Ce prix est raisonnable. Mais ce tableau n'arrive pas à ce point d'excellence que je cherche. J'espère que, tôt ou tard, vous trouverez un exemplaire *parfait* pour la National Gallery... »

Là-dessus, mon ami M. Phillips m'envoya le tableau, en ajoutant qu'il le tenait pour une œuvre très-importante de ce maître rare (*a very important work of this rare master*). Je gardai le tableau quelques mois, et je le montrai à quelques artistes qui en furent émerveillés. Mais la dimension — et le prix, un peu haut pour moi, environ 4,000 francs, — m'ayant effrayé, j'ai renvoyé à Londres cette belle peinture, aujourd'hui égarée en Angleterre, et que je voudrais bien retrouver. Car il faut ajouter à la description de Sir Charles Eastlake une particularité bien intéressante, que ni lui ni M. Waagen n'ont remarquée : un de ces bibelots suspendus au mur, espèce de petit dévidoir en bois, forme précisément le monogramme de Vermeer :



J'ai la photographie de ce tableau.

4. Réunion de famille. Père, mère, enfants. Figures entières, de grandeur naturelle.

Galerie du comte Czernin, à Vienne, — sous le nom de Rembrandt.
T., H., 5 pieds 6 pouces ; L., 4 pieds 6 pouces.
« N° 60 du catalogue : Paul Rembrandt (van Rhyn), 1606-1674, de Leyde. — La famille de Rembrandt réunie à un concert du soir. »

Cette peinture très-magistrale offre de belles parties : la femme assise au piano, sa collerette, ses mains, etc. ; mais il y a des têtes extrêmement vulgaires. Peut-être le tableau a-t-il été restauré. Pour être de Rembrandt, non. J'ai beaucoup étudié le tableau, à cause de son attribution au grand maître hollandais et de son adhérence incontestable au style rembranesque, mais je n'ai pas pensé à Vermeer. C'est M. Suermondt qui a l'idée de rattacher cette vigoureuse peinture au maître de Delft, et qui suppose que ce pourrait être la famille du peintre.

Pour mémoire, et à étudier.

PERSONNAGES DE GRANDEUR MI-NATURELLE.

5 *. Van der Meer dans son atelier.

Catalogué comme Pieter de Hooch, dans la galerie du comte Czernin, à Vienne.
T., H., 4 pieds 4 pouces; L., 3 pieds 8 pouces.

Voir la description du tableau et divers renseignements, p. 317 et 326, livraison d'octobre.

Dans son *Manuel*, t. III, p. 27, M. Waagen écrit :

« Deux chefs-d'œuvre de van der Meer n'ont été découverts par moi qu'en 1860, à Vienne... l'*Atelier du peintre*, de la magnifique collection du comte Czernin à Vienne... etc. » M. Waagen n'a pas remarqué que ce prétendu Pieter de Hooch est déjà restitué à Vermeer, dans la *Galerie d'Arenberg*, que j'ai publiée en 1859, p. 31.

Dans ses *Musées d'Allemagne* (nouvelle édition, 1860, p. 244), notre ami Louis Viardot, acceptant l'attribution du catalogue, vante ainsi ce tableau : ... « Un atelier de peintre, un chef-d'œuvre, où Pieter de Hooch s'est représenté faisant le portrait d'une jeune fille... »

Chef-d'œuvre! Le mot nous plaît chez M. Waagen et chez M. Viardot. En effet, cette peinture est de premier ordre, et d'une originalité extraordinaire..

Nous reproduisons le fac-simile de la signature :

I Ver-Meer

Je dois en avoir la photographie, et je serai heureux de le faire graver.

PERSONNAGES AU QUART DE GRANDEUR NATURELLE.

(Dimension des figures de Terburg, de Metsu, de Pieter de Hooch, de Jan Steen, etc.)

Tableaux à plusieurs figures.

6 *. La *Coquette*, du musée de Brunswick.

Voir la description dans nos *Musées de la Hollande*, t. II, p. 73 : « Je ne connais pas de plus délicieux tableau de genre dans toute l'école hollandaise, y compris Terburg, Metsu, Jan Steen, Pieter de Hooch et les autres, etc. »

Catalogué au musée de Brunswick, 1859, comme : « Meer (*Jacob* van der), école hollandaise. N° 438. Une jeune Hollandaise, assise sur une chaise, tient dans sa main un verre qu'elle a pris d'un homme debout près d'elle. Sur la table, un plat, avec des oranges et une cruche. En arrière est assis un homme accoudé à la table, et qui paraît dormir. A droite (à gauche du spectateur), une fenêtre ouverte, avec vitraux peints. Un portrait d'homme est accroché au mur du fond. Figures entières. Signé : »

T., H., 2 pieds 8 pouces; L., 2 pieds 3 pouces.

Provenant de l'ancienne galerie de Salzthal (ou Salzdahlum), formée par les ducs de Brunswick, et décrite par Eberlein, en 1776. Dans le catalogue d'Eberlein, ce tableau est attribué à Jean van der Meer, sans autre spécification.

Cité par Waagen, *Manuel*, t. III, p. 27.

Fac-simile de la signature sur la fenêtre :

Meer

J'ai la photographie de ce tableau.

7 *. Le Soldat et la fillette qui rit.

N° 11 de la vente de 1696.

Collection de M. Léopold Double.

T., H., 0,49; L., 0,44.

La belle eau-forte de M. Jacquemart dispense de toute description.

Provenant d'Angleterre sous le nom de Pieter de Hooch. Payé, à Londres, 235 guinées, à la vente d'une vieille collection.

Exposé à l'Exhibition rétrospective des Champs-Élysées, n° 107. — « Le *Soldat* de van der Meer, le de Keyser, le Terburg, tous trois à M. Double, sont des morceaux de haut goût et de premier choix. » (Compte rendu de cette exposition par Paul de Saint-Victor, dans la *Presse.*)

J'en ai la photographie.

8 *. La Lettre. Jeune femme assise, tenant une plume, et sa servante debout, tenant une lettre.

N° 7 de la vente de 1696.

Collection de M. Dufour, à Marseille.

T., H., 33 pouces; L., 29 pouces.

Vente Josua van Belle, Rotterdam, 1730, n° 92 : « Jeune femme assise, écrivant une lettre, pendant que la servante attend debout »; 155 florins (G. Hoet., t. I, p. 359).

Vente Hendrik van Slingelandt, bourgmestre de La Haye, 1770.

Vente Blondel de Gagny, Paris, 1776, sous le nom de Terburg : « Une femme qui écrit et la suivante qui attend ». 3,902 livres (avec « une Femme assise lisant une lettre »).

Vente Poulain, Paris, 1780, les deux mêmes tableaux, toujours sous le nom de Terburg, 5,180 livres, soit 4,550 le premier, et 630 seulement le second : « Celui-ci était sans doute une copie », ajoute la biographie de Terburg dans l'*Histoire des peintres*. Mais on doit croire que c'est l'original, d'après les prix suivants :

Vente Lebrun, Paris, 1809, 600 fr.

Vente Paillet, Paris, 1818, 460 fr.

Vente duchesse de Berry, Paris, 1837, n° 76 . « Une jeune personne, de carnation blonde, coiffée en cheveux, et la tête ornée de perles en bandeau; elle est accompagnée de sa servante, debout et tenant une lettre dont elle cherche à lire l'adresse. » Sous le nom de Terburg? — 405 fr.

Décrit en 1859, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* par M. Léon Lagrange, qui, en 1861, dans la même revue, à propos d'une exposition de tableaux anciens à Marseille, dit : « La *Lettre* de van der Meer de Delft n'a rien perdu à passer du cabinet d'un amateur dans une exposition publique. Elle s'y soutient, au contraire, de façon à prouver que le Delftsche van der Meer était un maître. »

Dans ses *Trésors d'art de la Provence,* Paris et Marseille, 1862, M. Marius Chaumelin vante avec enthousiasme ce tableau : « Ce qu'il faut admirer sans réserves, c'est la beauté de l'exécution, l'élégance suprême du dessin, la puissance et l'harmonie de la couleur. Il n'y a qu'un disciple de Rembrandt qui ait pu modeler ainsi, en pleine lumière, la tête si vivante de cette jeune femme, en accuser, avec une force et en même temps avec une délicatesse si extraordinaires, le profil perdu... »

Gravé au trait dans la Galerie Lebrun.

J'en ai la photographie.

9 *. Un *Monsieur* et une jeune femme faisant de la musique dans une chambre.

N° 10 de la vente de 1696.

Vente de Smeth van Alphen, Amsterdam, 1810, n° 57 du catalogue : « Meer (van der) de Delft. T., H., 15 pouces 1/2; L., 17 pouces. Dans un intérieur de chambre est assise une femme de bonne mine; devant elle est une table, et à son côté se trouve un maître de musique, lui donnant leçon. Un violon pendu au mur et autres accessoires terminent cet ensemble. » — Acheté par de Vries, 610 florins.

Vente par Roos, Amsterdam, 1820 : — « Un salon où une dame prend leçon de musique d'un *monsieur* en manteau. Touche large. B., H., 15 p.; L., 17 p. » (39 c. sur 44). — Acheté par Brondgeest, 340 florins.

Vente de Faesch, Amsterdam, 1833, n° 34 du catalogue : « Meer (de Delftsche van der). T., H., 8 p. 1 d.; L., 6 p. 4 d. (81 c. sur 64.) Une femme jouant sur le clavecin. A son côté, un monsieur qui fait aussi de la musique. Par une fenêtre ouverte, on voit quelques bâtiments. Largement peint. » — Vendu 105 florins, à de Vries.

D'après les dimensions indiquées aux catalogues de Smeth van Alphen, Roos et de Faesch, il semble qu'il y ait deux ou trois tableaux de ce même sujet, figurant au n° 10 de la vente de 1696. Il semblerait aussi que le tableau de la vente de Faesch, bien que catalogué van der Meer, pourrait être le superbe Koedyck du musée van der Hoop (voir *Musées de la Hollande*, t. II, p. 65), si ce dernier tableau ne portait pas la signature en toutes lettres de Koedyck.

A débrouiller, et *à retrouver*.

Ne serait-ce point le tableau attribué à Ochtervelt dans la galerie de lord Wellington? Voir notre second article, livraison de novembre, p. 468.

10 *. Une Jeune femme jouant sur le clavecin, dans une chambre, avec un *monsieur* qui l'écoute.

N° 6 de la vente de 1696.

Sujet analogue au précédent. Serait-ce le tableau de la vente Roos?

A retrouver.

11 *. Intérieur de cabaret, avec des soldats servis par une femme.

Galerie Borghèse, à Rome, sous le nom de Jan Leduc.

Je n'ai pas vu ce tableau, mais il m'est garanti van der Meer par mon ami M. Suermondt.

Il paraît que M. Clément de Ris l'a reconnu aussi pour un original de van der Meer, et il en donne la description suivante, dans un article du *Moniteur* (1862) :

« Trois soldats attablés dans un cabaret, à gauche, sous une fenêtre, causent et fument. Le premier est vu complétement de dos; le second, de profil, à gauche, vêtu d'une casaque jaune, se tourne vers la servante qui arrive entre lui et le troisième soldat. Celui-ci, vu de face, portant un chapeau pointu, gris, un hausse-col, joue de la flûte et reçoit en plein le rayon de soleil qui tombe de la fenêtre. L'effet est rendu d'une façon si nette et si juste, que l'on est gêné pour le flûtiste, de ce soleil qui doit l'aveugler, et que l'on voudrait pouvoir pousser le volet. La servante est vêtue d'une robe rouge, d'un bonnet et d'un camail blancs. Sur le dernier plan, au fond et au centre de la composition, un paysan, assis par terre, s'appuie contre la muraille. A droite

une porte entr'ouverte. Sur le premier plan, à droite, un chien blanc, couché sur un manteau. Le tableau s'éclaire de gauche à droite par la lumière venant de la fenêtre de gauche... »

12 *. Joueurs de cartes.

Un soldat, portant cuirasse et grand chapeau noir, est assis devant une table et vu de dos. Il lève dans sa main droite un as de pique qu'il va jeter sur le tapis. A droite, un autre homme, vu de profil et la main étendue sur la table près des cartes : casaque jaune serin; son chapeau gris, à larges bords, est déposé avec une draperie rouge sur un tabouret près de lui. Un peu en arrière, une jeune fille, debout, bourre une pipe. A l'angle du haut, à droite, un tableau sombre. A gauche, une glace vue de guingois et dans l'ombre. Muraille pâle. Belle couleur. Les mains faiblement dessinées.

Sur le dossier de la chaise du jeune homme à chapeau noir, les lettres (ajoutées) PDH!, pour Pieter de Hooch, sous le nom duquel ce tableau a été catalogué à la vente van Cuyck, Paris, 1866 : « N° 47. Pierre de Hoogh. Partie de cartes. Deux officiers aux *gardes flamandes* (*sic*) jouant aux cartes près d'une fenêtre à demi ouverte; une femme est debout près d'eux. H., 0,50; L., 0,45. » — Acheté par M. Auguiot, 1,060 fr.

Ce tableau est en effet catalogué dans Smith comme de Hooch, n° 26 : « Soldats jouant aux cartes. Intérieur d'une public house, dans laquelle est vue la cabaretière bourrant une pipe, tandis qu'un cuirassier (*sic*) et un autre soldat jouent aux cartes. — Vente chez Christie, 1819; acheté 110 guinées, par Woodburn. »

Malgré l'autorité de Smith, nous croyons que ce tableau doit être restitué à Vermeer.

13 *. La Promenade.

Collection de l'Académie des Beaux-Arts, à Vienne.

T., H. environ 4 pieds, sur environ 3 pieds de large.

Devant une maison de campagne, dans une espèce de cour ou de jardin, un vieux gentilhomme et deux vieilles en noir sont assis à droite, près d'une table sur laquelle est un plat de fruits. A leurs pieds, un petit chien, le même que dans plusieurs tableaux de Pieter de Hooch. A gauche, un monsieur et une dame viennent en se promenant; la femme a une jupe grise, un jupon rouge bordé d'or, un surtout noir; l'homme est en noir, avec un chapeau à larges bords. Au second plan, vers le milieu, un jeune homme debout, de face; longs cheveux blonds, grand chapeau, costume gris-perle. Un autre homme, également en gris, descend un escalier. Au troisième plan, après une porte ouverte, un homme à petit manteau gris s'en va, vu de dos. Fond d'architecture et de maisons sur un ciel extrêmement lumineux. On aperçoit aussi un clocher (que M. Suermondt tient pour un des clochers de Delft). Le jupon rosâtre

de la femme rappelle le jupon de la *Coquette* de Brunswick. L'ensemble de la composition est assez analogue aux deux sujets des faïences que possède M. Demmin. Les gris, les rouges, quelques jaunes serin, quelques bleus, sont absolument dans les tons propres à Vermeer.

Bien que ce chef-d'œuvre n'ait *plus* de signature, ou du moins que nous ne l'ayons pas découverte, il faut donc le tenir pour un van der Meer de Delft, sans se troubler de l'extrême analogie qu'il a avec les peintures de Pieter de Hooch.

Le tableau de l'Académie de Vienne, dit M. Vaagen, *Manuel*, t. III, p. 27, est peint dans le goût de Pieter de Hooch, et il figure sous le nom de Terburg (il était baptisé Terburg, avant d'être baptisé de Hooch!). Il représente trois hommes et trois femmes se promenant dans une cour. Les têtes ont beaucoup d'expression, et les lumières sont traitées de main de maître... A en juger par la touche moins libre, et même mesquine dans les arbres, ce tableau appartient au commencement de la carrière de van der Meer. »

M. Suermondt trouve, au contraire, que cette peinture est « une des plus belles de l'œuvre de Vermeer. »

J'en ai une photographie.

14 *. Conversation.

B., H., 0,66; L. 0,57.

Galerie de M. François Delessert, sous le nom de Pieter de Hooch, n° 81 du catalogue. Voir notre premier article, livraison d'octobre, p. 317.

Également catalogué Pieter de Hooch, dans Smith, n° 34.

Pas de signature.

Il faudra bien finir par restituer à van der Meer de Delft ce chef-d'œuvre, ainsi que celui de l'Académie de Vienne, et autres.

15. Leçon de musique.

Collection de lord Hertford, Manchester House, à Londres, sous le nom de Jan Steen.

Voir notre second article, livraison de novembre, p. 469.

Pour mémoire.

16. Femme pelant des — pommes — ou des oranges?

Même collection, sous le nom de Pieter de Hooch.

Intérieur de cuisine, avec haute cheminée, qui tient toute la gauche; à droite, une fenêtre, et vive répercussion de lumière sur le mur gris, où est accroché un miroir à cadre noir. En avant, une femme assise devant une table sur laquelle est une corbeille de fruits; corsage noir, jupon rouge; près d'elle, sa petite fille debout et de profil.

M. Hopman d'Amsterdam a possédé en 1833 un tableau analogue, alors attribué à Vermeer, et qu'il échangea à M. Theyssens contre 150 florins et quelques tableaux :

« Femme qui donne *quelque chose* à son enfant. Caraco rouge; un plat d'oranges sur la table. Beau et fort. »

Pour mémoire.

17. Jeune femme pelant une pomme pour un enfant.

Musée de Vienne, sous le nom de « Gerhard » Terburg, n° 82 du *cabinet vert*.

T., H., 1 pied 2 pouces; L., 11 1/2 pouces.

Fond gris-clair, avec une carte géographique, portant NOVA ET ACCURATA TOTIUS EUROPÆ... Voir la description dans notre premier article, livraison d'octobre, p. 321.

Pour mémoire.

18. Un Intérieur où une femme en casaque de satin, garnie de fourrures, travaille à une table; une petite fille lui présente une pomme. Largement traité.

Vente chez Roos, Amsterdam, 1841, comme van der Meer de Delft. — Où est ce tableau maintenant?

T., H., 0,93; L., 0,61.

A vérifier.

19. Jeune femme écossant des légumes.

B., H., 0,59; L., 0,49 (?)

Vente Brentano, Amsterdam, 1822, n° 209 du catalogue: « MEER (de Delftsche van der). Dans un intérieur bourgeois, on voit une femme occupée à écosser des légumes (peler des navets?); près d'elle, un enfant au berceau. De l'autre côté, un homme, assis près du foyer, lit. Naturel de ton et largement peint. » — Acheté par de Vries 701 florins.

Ce tableau doit être authentique, et très-beau.

A *retrouver*.

20. Une Fillette assise qui boit, avec un homme debout.

H., 2 pieds 2 pouces; L., 2 pieds 6 pouces.

Vente Jan van Loon, à *Delft*, et sous le nom de van der Meer, n° 16 du catalogue (G. Hoet., t. II, p. 390).

A *retrouver*.

21. Une Jeune femme tenant un verre à la main est courtisée par un jeune homme; à gauche, une table avec quelques accessoires.

B., H., 0,32; L., 0,25.

Vente à Rotterdam, 1816.

La description se rapporte assez au tableau précédent, mais les dimensions sont différentes.

A vérifier et *à retrouver*.

22. La Consultation.

T., H., 0,80; L., 0,66.

Vente J. Hulswit, Amsterdam, 1822: « Une Jeune fille qui consulte un médecin

auprès, un autre savant. Beau d'effet et peint vigoureusement. » — Vendu 81 florins.

A vérifier et *à retrouver*.

23. Concert, avec trois personnages.

T., H., 0,67; L., 0,60.

Vente de la baronne van Leyden, Paris, 1804; catalogue par Paillet et de La Roche : « L'intérieur d'un salon, avec grands carreaux de marbre blanc et noir. On y voit dans le milieu un homme assis et vu par le dos, faisant de la musique avec deux jeunes personnes; l'une touche du clavecin, l'autre chante en battant la mesure; à droite est une table négligemment couverte d'un tapis de Turquie, où sont posés des livres de musique et une guitare; on distingue encore une basse jetée à terre. Les ouvrages de van der Meer, qui approche de Metsu, sont tellement rares, particulièrement en sujets composés, que les amateurs doivent se contenter aujourd'hui de quelques portraits d'artistes de la main de cet auteur, dont les productions ont toujours été regardées comme *classiques* (*sic*)! »

A vérifier et *à retrouver*.

24. Concert, avec quatre personnages.

T., H., 4 pieds; L., 3 pieds.

« Intérieur de salon, avec deux fenêtres. Deux dames et un monsieur, en riche costume, jouent du violon et chantent; un quatrième monsieur, dans l'ombre, fait aussi de la musique. »

Je n'ai pas vu le tableau. Je dois cette description à mon ami M. Cremer, qui tient la peinture pour être du Delftsche, et qui ajoute : « Superbe, bien conservé; quelques faiblesses de dessin dans les mains, et quelques défauts dans les ombres; mais quelle couleur! Tout le Vermeer y est : caraco jaune citron, jupe rouge, éclat de lumière sur la figure. Étonnant! Signé *P. d'Hoogh*, vieille signature, — mais probablement apocryphe. »

Le tableau appartenait, il y a quelques années, à un amateur de Berlin, connaisseur et spéculateur, M. Kurt, qui en demandait 30,000 francs, et qui l'avait présenté, en 1861, à ce prix et sous le nom de Pieter de Hooch, au musée de Bruxelles. Les experts du musée ne reconnaissant pas de Hooch, l'affaire n'eut pas de suite.

Où est maintenant ce tableau? — A vérifier.

Tableaux à une seule figure.

25 *. La Laitière.

N° 2 de la vente de 1696.

Collection Six van Hillegom, à Amsterdam.

H., 0m 46; L., 0m 42.

Vente à Amsterdam, 1701 — 320 florins. A la même vente, composée de chefs-d'œuvre, apparemment, un Gerard Dov atteignit le prix de 4,025 florins! environ 9,000 francs! en 1701!

Vente Jacob van Hoek, Amsterdam, 1719 — 126 florins. A cette même vente, le même Gerard Dov atteignit 6,000 florins! Gerard Dov était alors le *lion* de la Hollande, et aussi de l'Europe.

Vente Pieter Leindert de Neufville, le vieux, Amsterdam, 1765 — 560 florins. A cette vente célèbre, Berchem, du Jardin, A. van de Velde, Paul Potter, van Huysum, Metsu, Wouwerman, Teniers, atteignirent de hauts prix. Un Rubens fut vendu 4,000 florins.

Vente J. J. de Bruyn, Amsterdam, 1798 — 1,550 florins : « une des plus belles peintures de ce maître inimitable. »

Vente Muilman, Amsterdam, 1813 — 2,125 florins (?).

Cité par M. Waagen, *Manuel,* t. III, p. 27.

Cette *Laitière,* que nous avons décrite ailleurs, et dont nous avons la photographie, est un des tableaux les plus extraordinaires de toute l'école hollandaise. Sa guimpe blanche, son caraco citron, sa jupe bleu intense, s'enlèvent en silhouette sur une muraille d'une — maçonnerie inimitable. La figure est coupée à mi-jambes, suivant la manière de Vermeer. A la plinthe, en bas du lambris, on remarque les mêmes petites plaques de faïence, avec figurines bleutées, que dans ma *Jeune femme au clavecin,* et que dans mon Pieter de Hooch, qui ont été exposés à l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées.

Quelque jour, nous ferons graver à l'eau-forte ce chef-d'œuvre, en publiant un travail, depuis longtemps annoncé, sur la superbe galerie Six van Hillegom.

La signature est à peu près :

Meer

26 *. La Peseuse d'or.

N° 1 de la vente de 1696.

Vente à Amsterdam, 1701 — 113 florins.

Vente à La Haye, 1780 ? — 180 florins. N° 97 : « Dans un salon est debout une dame charmante, vêtue d'un caraco de satin bleu garni de fourrures, et d'un jupon *rouge;* la tête est couverte d'un chaperon *noir;* elle tient dans sa main *droite* une balance dans laquelle elle paraît peser de l'*or* (monnayé) qui est devant elle, sur une table couverte d'un tapis. *Par la porte entr'ouverte, on voit dans un autre appartement.* Tout est parfaitement naturel et peint admirablement bien; la lumière tombant fait un bel effet. T., H., 24 pouces (62c.); L., 21 pouces (54c.). »

Un tableau analogue a passé dans la seconde vente Laperière, Paris, 1825, sous le nom de Metsu. Mais la femme est *assise* et elle tient la balance de la main *gauche.* Les dimensions sont d'ailleurs très-différentes. Nous donnons cependant pour mémoire la description de ce tableau, qui nous semble être un Vermeer :

N° 130 du catalogue par Henry : « *La Peseuse d'argent.* B., H., 8 pouces; L., 7 pouces. Une femme seule, *assise* dans un fauteuil vis-à-vis d'une table couverte d'un tapis bleu, pèse des pièces d'*or* et d'argent. Elle tient la balance de la main *gauche,* et de la droite y place un écu; l'attention est bien exprimée sur sa physionomie.

« Ces *trois tableaux de Metsu* (le n° 128, des *Forgerons,* qu'une note manuscrite

sur mon exemplaire du catalogue attribue à Terburg, et le n° 129 l'*Écrivain*) ne sont au-dessous d'aucune de ses plus belles productions connues. On y admire son exécution brillante, sa touche facile et large, son beau fini, son intelligence peu commune à mettre en harmonie les teintes les plus opposées, et en un mot toute la vérité, toute la beauté d'effet imaginables... »

Qu'est devenu ce tableau de la vente Laperière? et surtout qu'est devenue la *Peseuse d'or* de la vente 1696? M. Horsin m'a assuré qu'il aurait restauré, il y a quelque vingt ans, une *Peseuse d'or* signée du monogramme :



27 *. La Peseuse de perles.

Collection de M. Casimir Perier.

Jeune et jolie fille, debout, presque de profil à gauche, vue jusqu'à mi-jambe, la main gauche avancée et reposant sur une table où sont des perles, des cassettes, des joyaux et une grande draperie bleu sombre. La main droite en l'air tient la balance soulevée; dans les plateaux sont des perles et des pièces d'or (?). Caraco bleu foncé, bordé d'hermine; jupon *feuille-morte*. Sur la tête un chaperon *blanc*, qui encadre le jeune visage. Ici encore la tête s'enlève sur un grand tableau à cadre noir: un *Jugement dernier*, qui paraît être celui de Lucas de Leyden, à l'hôtel de ville de Leyden, avec le Père éternel dans une gloire en haut. A gauche, dans l'angle en retour, une glace à cadre noir : un coup de lumière frappe là, près d'un bout de draperie jaune siamois (comme dans la *Jeune femme qui se pare*). Au milieu, fond de lambris gris, tout simple.

Ce délicieux tableau était déjà dans la collection de M. Casimir Perier père, ancien ministre de Louis-Philippe, laquelle fut vendue à Londres en 1848, n° 7 du catalogue de cette vente : « *Van der Meer*. Intérieur, connu sous le nom de la *Peseuse de perles ;* une femme, en corsage de velours garni de fourrure, pèse des bijoux *(jewels)*, à une table, près d'une fenêtre. H., 1 pied 5 pouces; L., 1 pied 3 pouces. — De la collection Laperière. » — Payé 141 livres 15 shillings (sans doute par M. Casimir Perier fils).

On voit que cette *Peseuse de perles* se différencie de la *Peseuse d'or*. L'une a un chaperon « blanc » et un jupon feuille-morte; l'autre, un chaperon « noir » et un jupon rouge; et dans la *Peseuse d'or*, « une porte est entr'ouverte sur un autre appartement. » Les dimensions diffèrent aussi, la *Peseuse d'or* ayant 62ᶜ sur 54, et la *Peseuse de perles* n'ayant que 17 pouces sur 15.

Il me paraît que le tableau de M. Casimir Perier pourrait être le même que celui de la vente Nieuwhof, Amsterdam, 1777 : « Un intérieur où une jeune femme s'occupe à peser de l'*or* (?). Sa tête est couverte d'un chaperon *blanc* (ce n'est donc pas la *Peseuse d'or*, n° 26, laquelle a un chaperon *noir*). Sur ses épaules, un *manteau*

bleu foncé, garni de fourrure blanche. Elle est debout devant une table couverte de drap bleu, où il y a une cassette avec des *perles*. Au mur, un tableau. Peint très-délicatement et grassement; du meilleur temps. B., H., 16 pouces 1/2; L., 14 pouces. » — Acheté par van den Bogaerd, 235 florins.

Le même tableau avait passé, je crois, à la vente du duc de Caraman, Paris, 1724 (?).

Il y a donc certainement une *Peseuse d'or* (*à retrouver*), celle de la vente de 1696; et il y a aussi la gentille *Peseuse de perles*, que nous avons eu tant de plaisir à voir chez M. Casimir Perier.

Et peut-être y a-t-il une *Peseuse d'argent*, n'ayant que 8 pouces de haut sur 7 pouces de large, celle qui a passé, comme Metsu, dans la vente Laperière 1825.

Le tableau de M. Casimir Perier est signé en toutes lettres, dans la forme habituelle à Vermeer.

28 *. La Guitariste.

N° 4 de la vente de 1696.
Collection de M. Cremer, à Bruxelles.
T., H., 0,53; L., 0,45.

Charmante jeune femme, assise, presque de face, la tête souriante, un peu tournée vers la gauche. La narine est gonflée, et la bouche entr'ouverte montre des dents blanches; car elle chante, en s'accompagnant sur la guitare. La lumière vient de droite, et une douce pénombre enveloppe la tête, frappée de coups de lumière sur les plans en saillie, le haut du front, la narine, le menton. Les cheveux sont retroussés mollement des deux côtés de la tête qui s'enlève sur un tableau à cadre doré : *paysage* en hauteur, accroché à la muraille pâle. Collier de perles. Caraco citron, décolleté, et largement garni d'hermine sur la poitrine et aux manches courtes : les bras sont nus jusqu'au coude, le coude droit touchant la bordure. Le jupon de satin blanc brille comme ceux de Terburg. La figure est coupée aux genoux. A droite, une table à tapis bleu foncé, et sur la table trois livres. Pas de signature apparente.

J'ai connu quelque temps ce tableau chez M. de Gruyter, à Amsterdam, et, ne pouvant l'acheter moi-même, je l'ai fait acheter par mon ami, M. Cremer, qui possède dans sa collection quelques autres raretés de l'école hollandaise.

J'ai la photographie de cette peinture.

29 *. Jeune femme au clavecin.

N° 18 de la vente de 1696.
Collection de W. Bürger.
T., H., 0,52; L., 0,45.

Vente à Amsterdam, 1714 : « Jeune femme jouant du clavecin dans une chambre, habilement peint »; — 55 florins.

Vente Danser Nyman, dirigée par Ploos van Amstel, Jan Yver et autres, Amsterdam, 1797. N° 169 : « La *Claveciniste*... Au lambris sont accrochés des tableaux. Très beau d'exécution. T., H., 20 pouces; L., 17. » — Acheté par Berg, 49 florins.

Après avoir passé à la vente de la célèbre collection Solly, dont une partie avait été cédée au musée de Berlin, cette Pianiste a été vendue en 1847 dans une vente publique à Londres (vente Lake?) : « Intérieur d'appartement, dans lequel une jeune lady, coquettement costumée, est *debout* devant un clavecin. La lumière du soleil vient d'une fenêtre sur le côté; effet à la manière de de Hooch. Excellent exemplaire de ce maître rare. »

Signé en toutes lettres :

Exposé à l'Exhibition rétrospective.

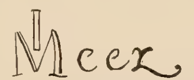
Voir l'eau-forte de M. Valentin.

30 *. Jeune femme au clavecin.

Galerie de Pommersfelden, aux comtes Schönborn.

N° 60 du catalogue : « *Jacob* van der Meer. Portrait d'une jeune femme jouant du clavier. T., H., 1 pied 8 pouces; L., 1 pied 5 pouces 1/2. »

Signé sur le fond gris perle :



Voir, pour la description, notre premier article, livraison d'octobre, p. 327.

31 *. La Liseuse, du musée de Dresde.

Voici les fortunes singulières de ce tableau :

Présenté dans l'*Abrégé* de Heinecke comme un *Rembrandt*.

Gravé en 1783 par A. H. Riedel junior, sous le nom de *Govaert Flinck*.

Catalogué au musée de Dresde, jusqu'en 1862, comme :

« *Pieter de Hooghe*, élève de Nicolas Berghem, né en 1643. — N° 1484. En avant d'un rideau vert, et en face d'une fenêtre ouverte, est debout une jeune fille lisant une lettre. » (Catalogue de la galerie de Dresde, 1856.)

Gravé comme *Pieter de Hooghe* dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* (livraison 149), et longuement décrit comme un des types de ce maître.

Signalé comme *van der Meer de Delft*, par M. Waagen, dans sa brochure : *Quelques observations sur le Musée de Dresde*, Berlin, 1858.

Enfin, après une visite au musée de Dresde, en 1859, comme j'avais confirmé l'attribution à van der Meer et assuré que le tableau devait être signé, M. Julius Hübner, un des conservateurs de la galerie, m'a écrit : « Nous avons trouvé des traces visibles du mot *Meer* dans le fond. »

Et maintenant, dans le nouveau catalogue, Dresde, 1862, le tableau est restitué à « Meer (Jan van der), né à Delft, vers l'an 1632. N° 1433. Une jeune fille est assise (elle est debout) à une fenêtre ouverte, à rideaux verts, et lit une lettre. T., H., 2 pieds 9 pouces; L., 2 pieds 3 pouces. » (Mesure de Dresde).

Cité par M. Waagen, *Manuel*, t. III, p. 26.

32 *. La Liseuse, du musée van der Hoop, à Amsterdam.

Vente Pieter van der Lip, Amsterdam, 1712 : N° 22 du catalogue : « Une petite femme (*vrouwtje*) qui lit dans une chambre, par van der Meer, de Delft. » 110 florins. — Il se pourrait cependant que ce tableau fût le n° 44 ci-après.

Vente Paillet, Paris, 1809 : « Une jeune femme dans un déshabillé du matin, occupée à lire, debout. Une table, des chaises et une carte géographique forment les accessoires. Remarquable par l'expression et par l'effet de lumière, mérite ordinaire des ouvrages de ce peintre. H., 17 pouces; L., 14. » — Vendu 200 francs.

Vente Laperière, Paris, 1825, n° 127 du catalogue par Henry : « *La Toilette*. T., H., 17 pouces; L., 14 pouces. Une femme vue à mi-corps, debout, nu-tête, vêtue d'une camisole de soie bleu de ciel, est placée vis-à-vis d'une toilette, sur laquelle on remarque un collier de perles et un coffre ouvert. Elle tient dans ses mains une lettre qu'elle paraît lire avec beaucoup d'attention. Cette figure se détache en demi-teinte sur une muraille blanche, ornée d'une grande carte géographique suspendue à des rouleaux. Outre que ce tableau est très-piquant d'effet, rien n'est plus naturel que la pose de la femme, ni mieux exprimé que l'intérêt que lui inspire la lettre qu'elle lit.» — Acheté par Bellandel, 1,122 francs. (?)

La figure est absolument de profil, et le devant de la taille très-bombé semble trahir un état intéressant. Peinture extrêmement originale, et qu'on n'oublie jamais.

Voir *Musées de la Hollande*, par W. B., t. II, p. 67.

Cité par M. Waagen, *Manuel*, t. III, p. 26.

J'en ai la photographie.

33 *. Jeune femme qui se pare.

N° 17 de la vente de 1696.

Collection de W. Bürger.

T., H., 0^{m} 52 ; L., 0^{m} 46.

Debout, de profil à gauche. Nœud rouge dans les cheveux blond cendré, relevés à la chinoise. Caraco citron, garni d'hermine; jupon gris neutre. De ses deux mains, elle noue le ruban de son collier de perles, en se regardant dans un miroir à cadre noir, accroché au mur, près d'une fenêtre d'où vient la lumière. Fond tout uni, plus pâle encore que celui de la Liseuse du musée van der Hoop. Sur la table de toilette, un vase bleu du Japon, une coupe, un peigne fin, une brosse à cheveux, et une ample draperie bleu foncé. En avant, à droite, une chaise en velours grenat, avec clous d'or. En arrière de la table, on voit le dossier d'une

autre chaise à fleurs d'un ton brun tournant vers l'olive. Un pan de rideau safran, tiré le long de la fenêtre, est frappé d'un vif rayon.

Signé sur la table :



Provenant de la collection de M. Henry Grevedon.

Exposé à l'Exhibition rétrospective.

Voir la gravure en bois (qui n'est pas réussie), livraison d'octobre, p. 325.

34 *. Géographe tenant dans la main droite un compas.

Galerie de M. Isaac Pereire.

T., H., 0^{m} 50; L., 0^{m} 43.

Vente à Rotterdam, 1713 : « Un savant mathématicien, et un dito », — ensemble, 300 florins.

Vente Hendrik Sorgh, Amsterdam, 1720 : « Un astrologue (*astrologist*), extra-beau, et son pendant, non moindre », — ensemble, 160 florins.

Vente Govert Looten, Amsterdam, 1729 : les deux mêmes « Astrologistes, magistralement et habilement peints », — ensemble, 104 florins.

Vente Danser Nyman, Amsterdam, 1797, n° 168 : « Intérieur. Près d'une fenêtre vitrée, devant une table couverte d'un tapis, et sur laquelle est étendue une carte géographique, un homme tenant de la main droite un compas, la gauche appuyée sur la table; au fond, sur une bibliothèque pleine de livres, est un globe. Artistement et magistralement peint. T., H., 20 pouces; L., 18 pouces. » — Acheté par Josje, 133 florins.

Vente Goll van Franckenstein, Amsterdam, 1833, n° 47 : « Devant la fenêtre de son cabinet d'étude, un érudit, la main armée d'un compas, mesure des distances sur une carte géographique. A terre, auprès de lui, sont répandus des livres et des dessins. L'armoire dressée contre le mur est surmontée d'une sphère : à côté, une chaise et d'autres accessoires complètent ce sujet remarquable par la belle manière dont il est traité. H., 0,52; L., 0,46. » — Acheté par Nieuwenhuysen, 195 florins.

Catalogue du cabinet de M. A. Dumont, de Cambrai, 1860 : « Le Géographe... » Suit la description, avec de judicieuses observations sur le maître.

Paul Mantz, alors que le tableau était encore à Cambrai, en a donné aussi une description détaillée, *Gazette*, t. VIII, p. 304.

C'est M. Dumont qui a bien voulu me céder, pour la galerie Pereire, cette superbe peinture, dont nous avons signalé les analogies — comme composition — avec le *Faustus* de Rembrandt.

Gravé en bois dans l'*Histoire des peintres*.

Exposé à l'Exhibition rétrospective.

J'ai une photographie de ce tableau.

Belle signature :

Il y a une répétition (?) de ce *Géographe* chez M. Neven, à Cologne.

35 *. Géographe, la main *gauche* sur une sphère.

Galerie de M. Isaac Pereire.

Assis devant une table couverte d'un tapis oriental, et sur laquelle sont une sphère, un équerre, un compas, des livres. La main *gauche* est posée sur cette sphère; la main droite tient un livre ouvert. La tête, de profil à droite, est coiffée d'un ample bonnet, sous lequel descendent de longs cheveux blonds. La robe, très-large, est d'un gris assez sourd. Contrairement à l'habitude du maître, qui aime tant à enlever ses figures sur des lambris pâles, les fonds ne sont pas clairs; on distingue, dans ces demi-teintes, une bibliothèque, une carte géographique, un pan de rideau; une espèce d'équerre est appendue au plafond. Un des livres ouverts sur la table laisse deviner des mots assez indéchiffrables. Là, sans doute, on trouverait la signature ou un monogramme, puisqu'on y trouve, assez confusément, la date 1665.

Ce tableau, dont j'ai la photographie, est probablement un des deux « Astrologistes » des ventes citées au numéro précédent. Mais je crois néanmoins que le vrai pendant au *Géographe tenant un compas* est le tableau gravé dans Lebrun, et qui est aujourd'hui en Angleterre.

Voir le numéro suivant.

36 *. Géographe, la main *droite* sur une sphère.

Vente Danser Nyman, Amsterdam, 1797, n° 167 : « Intérieur avec un philosophe assis à une table couverte d'un tapis; devant lui, quelques livres. De la main *droite*, il touche à un globe céleste, posé sur la table. Artistement et naturellement peint. T., H., 20 pouces; L., 17 pouces. » — Vendu à Gildemeester, 270 florins.

Vente Gildemeester, Amsterdam, 1800, n° 139 : « Un philosophe dans son cabinet de travail. Il est représenté assis devant une table couverte d'un tapis ; devant lui quelques livres, près desquels est placé un globe céleste (hemel globe), sur lequel il tient sa main. Très-naturel et très-artiste d'éxécution. » — Vendu 340 florins à Labouchère.

Vente chez Christie, Londres, 1863, n° 73 : « Un gentleman, assis à une table, couverte d'un riche tapis, et sur laquelle est un globe. Chef-d'œuvre. De la Galerie Lebrun. »

C'est en effet le tableau gravé par Garreau en 1784, sous le titre : le *Géomètre*, et reproduit dans la Galerie Lebrun.

M. Mündler, qui a vu le tableau chez Christie, m'a communiqué le *fac-simile* de la signature, pareille à celle du *Géographe au compas*, et de la date en chiffres romains MDCLXVIII; il remarque que le v, portant une espèce de barre sur son premier jambage, « semblerait renfermer les éléments d'un x ; » ce qui donnerait la date 1678, au lieu de 1668. Il décrit ainsi la composition, dont on ne peut juger qu'à peu près par la gravure de la Galerie Lebrun :

« Le savant montre un profil long et fuyant. Il est sans barbe. Ses longs cheveux lisses, rejetés derrière les oreilles et tombant sur les épaules, donnent à la tête une apparence *pointue*. Son vêtement est une ample robe de chambre bleue. Sa main *droite* (l'estampe a retourné la composition) repose sur le globe, qui est bien éclairé par la fenêtre ouverte; la gauche reste sur la table, couverte d'un beau tapis richement brodé, vert et jaune, et par-dessus est encore un autre tapis, bleu et jaune. Derrière l'homme, un tableau à cadre noir — une espèce de Sainte Famille — est accroché au



GÉOGRAPHE TENANT DANS LA MAIN DROITE UN COMPAS.

(Galerie Péreire.)

mur. Derrière le globe, on aperçoit une armoire avec une rangée de livres et de cahiers. Un dessin mathématique est accroché à l'armoire, à côté de la signature. »

37 *. La Dentellière.

N° 12 de la vente de 1696.
Collection de M. Blokhuyzen, à Rotterdam.
T., H., 9 pouces; L., 8 pouces.

Cette jeune fille, de trois quarts à droite, la tête baissée et vue en raccourci, travaille agilement de ses deux mains sur son métier à longs fuseaux; ces petites mains en action sont dessinées avec une adresse et une élégance merveilleuses. Sur le métier, il y a du bleu et du rose pâles. A gauche, un coussin bleu, avec du rouge et du blanc, et des franges rouges, et un coin de tapis à grandes palmes. Le corsage est jaune citron; un col blanc en guipure est rabattu sur le beau ton clair du corsage. Une partie du visage est voilée d'une douce et légère pénombre; mais les cheveux, d'un blond tendre, séparés par une raie horizontale au-dessus du front et tombant en boucles délicates (coiffure analogue à celle de la Pianiste, n° 29), sont en lumière. Fond gris perle, très-clair. (*Musées de la Hollande*, par W. B., t. II, p. 71.)

Signé en toutes lettres :

Meer

Vente Muilman, Amsterdam, 1813. — 84 florins.
Vente Laperière, Paris, 1817, catalogue par Pérignon, — 501 francs.
Vente baron Nagel, La Haye, 1851, — 265 florins.
Cité par Gault de Saint-Germain.

38 *. La Servante qui dort.

N° 8 de la vente de 1696.
Collection de W. Bürger.
B., H., 0^{m} 53; L., 0^{m} 41.

Catalogue de la collection Nicolaus Hudtwalcker, Hambourg, 1861 : « Intérieur d'une cuisine, où, près du foyer, la servante dort, assise sur une chaise, etc. »

La figure est entière (en pied, suivant une mauvaise expression), ce qui est rare chez Vermeer.

Voir livraison de novembre, p. 459, et la gravure ci-jointe.

Signé du monogramme :



LA SERVANTE QUI DORT.

(Collection de M. W. Bürger.)

39 *. Un Seigneur lavant ses mains.

N° 5 de la vente de 1696.
A *retrouver*.

40 *. Jeune femme écrivant.

N° 16 de la vente de 1696.

Vente à Rotterdam, 1816 : « Une jeune personne en négligé, mantelet jaune, est occupée à écrire à une table, sur laquelle une cassette, etc. ». T., H., 16 pouces; L., 14 pouces.

Vente Reydon, Amsterdam, 1827 : « T., H., 0m 47; L., 0m 36 (c'est la même mesure que le précédent). Une dame élégante, assise à une table, sur laquelle divers accessoires, écrit. Excellemment beau de ton et de traitement. »

Vente Robiano, Bruxelles, 1837 : « Jeune dame, en caraco jaune clair, garni d'hermine; elle tient la tête levée vers le spectateur, devant une table couverte d'un tapis. » Mêmes dimensions. C'est probablement le même tableau. — Acheté 400 francs par M. Heris, de Bruxelles.

Un tableau analogue, mais dont les dimensions sont différentes, était en 1752 dans le cabinet de Hendrik van Slingelandt, bourgmestre de La Haye : « Une jeune demoiselle qui écrit, par Jan van der Meer de Delft. H., 27 pouces; L., 24 pouces. »

A *retrouver*.

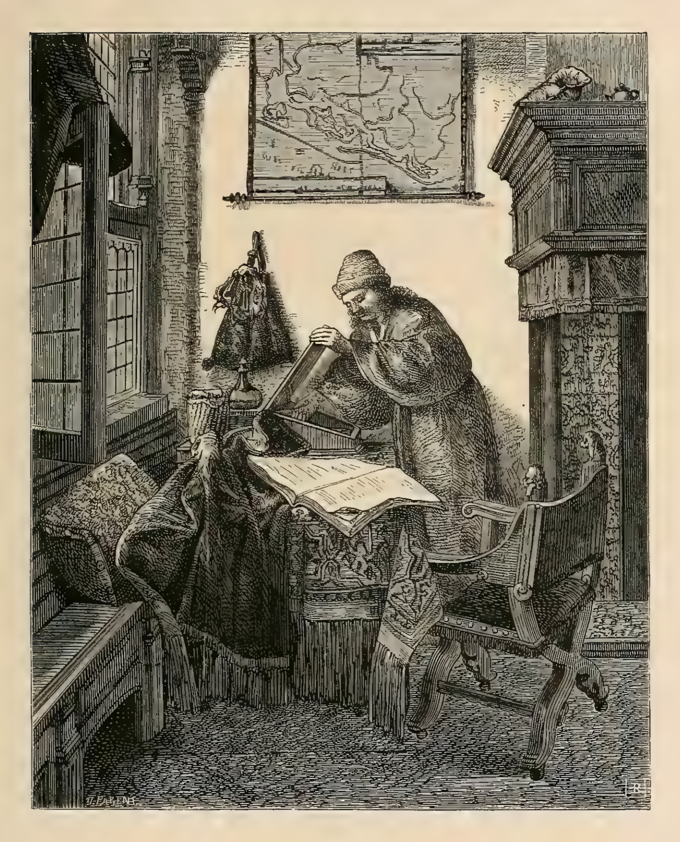
40 *. Jeune homme écrivant.

Vente Braancamp, Amsterdam, 1771, n° 125, sous le nom de *Metsu :* « Jeune étudiant, dans sa chambre, assis devant une table; il écrit une lettre à son amante (*minnaares*). L'attention qu'il met à écrire est parfaitement exprimée. Près d'une fenêtre ouverte est un globe. Tous les connaisseurs déclarent que c'est un des tableaux les plus accomplis qu'on ait jamais vu de ce maître. B., H., 21 pouces; L., 16 pouces. » — Vendu avec le pendant : *Jeune femme écrivant à son amant*, 5,205 florins, à Wubbels.

Vente de Busscher, Paris, 1803, par Paillet et La Roche : « Jeune étudiant assis près d'une table couverte d'un riche tapis de Turquie et contre une croisée, dans un intérieur d'appartement. Morceau pris dans un grand effet de lumière, *approchant de Metsu*. T., H., 20 pouces; L., 15 pouces. » — Vendu 445 francs. — Ce tableau semble être le même que celui de la vente Braancamp, si ce n'est qu'il est indiqué ici comme étant sur toile. Aurait-il été enlevé ou démarouflé?

Vente Lebrun, Paris, 1806, n° 94 : « L'intérieur d'une chambre où l'on voit un jeune homme assis, vêtu de noir, dans le costume espagnol, écrivant une lettre sur une table couverte d'un tapis de Turquie, placée devant une croisée ouverte; dans le fond, sur la muraille, l'on voit un tableau représentant un paysage et des animaux, qui semblent être de van der Does (pourquoi pas de van der Meer de jonge?). Une lumière ferme et piquante, une couleur riche, *rappellent les beaux ouvrages* de Metsu. Quelques personnes ont attribué ce tableau à Pierre de *Hogger*. H., 20 pouces; L., 15 pouces 1/2. » — Vendu 480 francs.

Sir Charles Eastlake a eu l'obligeance de me prévenir que ce tableau passait en vente publique, à Londres, en 1864. Deux fois; et deux fois le tableau fut retiré par le



LE PORTRAIT DE VERMEER, PEINT PAR LUI-MÊME.

(Collection de M. W. Bürger.)

propriétaire : la première fois, à 80 guinées, la seconde fois, à 90 guinées. Il paraît qu'il est peint dans une manière un peu froide, mais très-juste de lumière.

41 *. Femme assise, personnifiant le Nouveau Testament.

Vente à Amsterdam, 1699 : « ... Avec plusieurs emblèmes. Vigoureusement et chaleureusement peint. » — 400 florins.

Vente à Amsterdam, 1718. — 500 florins.

Vente à Amsterdam, 1735 : « Une chambre où est une petite femme représentant le Nouveau Testament. Très-habilement peint. » — 53 florins. — Est-ce le même tableau, vendu à des prix si disproportionnés ?

Vente du marchand de tableaux David Jetswaart, Amsterdam, 1749 : « Une dame dans sa chambre, faisant ses dévotions, avec beaucoup d'accessoires, par le *Delfse* van der Meer; aussi bon qu'un Eglon van der Neer. H., 4 pieds 1 pouce; L., 3 pieds 3 pouces. » — Vendu 70 florins. — Est-ce encore la Femme symbolisant le Nouveau Testament? Mais quelle proportion inusitée pour Vermeer : plus de 4 pieds de haut!

A *retrouver.*

42 *. Le portrait de Vermeer, peint par lui-même.

N° 3 de la vente de 1696.

Collection de W. Bürger.

Vente à La Haye, 1780, sous le nom de Vermeer, — 480 florins.

Vente Slingelandt, 1785, sous le nom de Pieter de Hooch, — 600 florins.

Vente Goll van Franckenstein, 1833, sous le nom de Nicolas Coedyck, — 450 florins.

Il est sûr que c'est le même tableau qui a passé dans ces trois ventes sous ces trois noms différents. Il est bien de Vermeer; mais est-ce le portrait du peintre lui-même?

Catalogué de Hooch, par Smith, t. IV, 1833, n° 8 de l'œuvre de Pieter de Hooch.

Voir la livraison d'octobre, p. 328, et la gravure ci-jointe.

43. La Couseuse.

Vente à Amsterdam, 1779, n° 105 : « Un intérieur. Devant une table couverte d'un tapis, et sur laquelle sont un pot en faïence et un verre, une femme, en costume noir, et tablier blanc, est occupée à coudre. On voit derrière elle une seconde chambre meublée de chaises. Le tout éclairé par une fenêtre. Vigoureusement et très-naturellement peint, de main de maître. T., H., 19 pouces; L., 15 pouces. »

A vérifier, et *à retrouver.*

44. Vieille femme qui lit la Bible.

Vente James Odier, Paris, 1861, sous le nom de Pieter de Hooch, et avec une fausse signature de ce maître, sur un papier, par terre. En enlevant cette fausse signature, on a trouvé, en caractères microscopiques : *Jacobus Joel Finis* (?). Cette liseuse de Bible ne peut être la Femme symbolisant le Nouveau Testament, accompagnée de beaucoup d'accessoires : car ici la muraille blanche est toute nue. Peinture curieuse et

pleine de caractère. Est-elle de Vermeer? — Payée à la vente Odier, 470 francs par M. Mündler. Le tableau a passé ensuite chez M. Febvre, expert.

45. Jeune garçon faisant des bulles de savon.

Vente par Roos, Amsterdam, 1820 : « Une cour intérieure, où un garçon souffle des bulles de savon. T., H., 23 pouces; L., 20 pouces. » — Acheté par Kerkhof, 71 florins.

Vente Ch. Haas, Amsterdam, 1824 : même tableau.

46 *. Étude de tête.

Vente Leembruggen, Amsterdam, 1866 : « Tête de garçon, vu de face et coiffée d'un chapeau à larges bords. » — Acheté par M. Suermondt.

47. Sous ce numéro collectif, nous classerons un certain nombre de tableaux qui sont autant de points d'interrogation. Pour mémoire. A rechercher, à vérifier, à étudier.

Les deux tableaux, n°s 39 et 40, de la vente de 1696, indiqués seulement : « dito Vermeer. »

Vente à Rotterdam, 1820 : « Jan van der Meer de Delft. Sujet de ménage. » — 194 florins.

Autre vente à Rotterdam, 1832 : « Intérieur, sujet de ménage, trois figures. » — 190 florins. — Est-ce le même tableau ?

Vente Pieter de Blok, Amsterdam, 1744 : « Une petite femme occupée à se peigner, par van der Neer (est-ce une faute typographique ?) *de Delft*. H., 1 pied 3 pouces; L., 1 pied 1 pouce. » — Vendu 18 florins.

Vente par Lafontaine, Paris, 1822, comme van der Meer : « Jeune homme représenté un peu plus qu'en buste, la tête couverte d'un chapeau de panne rouge, à grands bords, et le corps enveloppé d'un manteau bleu. Un rayon de soleil éclaire en partie la joue gauche; le reste de son visage se ressent fortement de l'ombre de son chapeau. B., H., 9 pouces; L., 7 pouces. »

Vente Laperière, Paris, 1825, catalogue de Henry, n° 129, sous le nom de Metsu, avec cette correction à la plume sur mon exemplaire : lisez Terburg : peut-être est-ce Vermeer qu'il faut lire : « l'Écrivain. Jeune homme assis devant une table... etc. »

Galerie de lord Hertford, Manchester House, Manchester Square, à Londres : une *Dentellière,* attribuée à G. Netscher.

Galerie de lord Wellington, à Londres : la Femme qui chante, attribuée à Ochtervelt.

Musée de Bruxelles, n° 345, *Dame hollandaise à sa toilette, attribuée* à J. B. Weenix, « mais qui pourrait être de Pieter de Hooch, » dit le catalogue. Elle porte une date 1670, qui empêche qu'elle ne soit de Weenix, et elle pourrait bien être de Vermeer.

Et de quel van der Meer est l'*Entrée d'auberge* n° 287 au Louvre, tableau signé *J. van der Meer* et daté 1653 ?

Et de qui sont les deux tableaux du musée d'Utrecht, célébrant la Réception solen-

nelle de Guillaume III comme Stathouder, 1674? Mon ami M. Suermondt persiste à y voir des van der Meer de Delft.

Et de qui est l'*Entrée* ou cortége de l'Université de Leyde, payé 450 florins, sous le nom de van der Meer de Delft, à la vente de Romondt, Amsterdam, 1835?

Et de qui est l'*Entrée du roi de France à Rheims,* signé *H. van der Meer* 1694, et vendu 130 florins?

VUES DE VILLES ET DE MAISONS, RUELLES, ETC.

48 *. La Ville de Delft, en perspective, vue du côté du sud.

N° 13 de la vente de 1696.

Musée de La Haye.

« Ce tableau fut acheté de la famille Kopps, en 1816 (avec la *Vue du château de Brederode,* par Hobbema, daté 1667, figures par Lingelbach, canards et oies par Wijntrack, aujourd'hui chez lady Peel), par Thomas Emmerson, pour 8,000 florins, à condition qu'ils passeraient à la vente qu'on faisait alors des biens de la famille; en quelle occasion le Hobbema fut acheté par un Hollandais 7,500 florins (payé plus tard, 1825, par Nieuwenhuys, 22,000 francs), et le van der Meer de Delft 3,700 florins, pour le roi de Hollande. » (Smith, n° 59 du cat. de Hobbema.)

Signé du monogramme:



Le dessin, étude pour ce tableau, est au musée de Francfort. Voir l'eau-forte de M. Lalanne, et notre premier article, p. 298.

Cité par M. Waagen, t. III, p. 26.

49 *. Façade de maison, à Delft.

N° 14 de la vente de 1696.

Galerie de M. Six van Hillegom, à Amsterdam.

Signé:

I. Meer

Voir la description, livraison de novembre, p. 463.

Cité par M. Waagen, t. III, p. 26.

J'ai la photographie de ce chef-d'œuvre.

50 *. Le Cottage rustique.

Galerie de M. Barthold Suermondt, à Aix-la-Chapelle.

T., H., 0,48; L., 0,39.

Provenant de la collection du Dr Lombard, à Liége.

Voir la description *Galerie Suermondt,* par W. B., p. 34 et suivantes.



VAN DER MEER DE DELFT PINX^T — LEOPOLD FLAMENG SCULP^T

COTTAGE RUSTIQUE.

Galerie de M. Suermondt

[illegible] Beaux Arts — Imp. A. Salmon Paris

Photographié en plusieurs proportions par Fierlants.

Petite gravure en bois dans l'*Histoire des peintres*.

Exposé à l'Exhibition rétrospective, n° 109.

Voir l'eau-forte de M. Flameng.

Ce délicieux tableau est un paysage plutôt qu'une vue de maison, de même que le tableau du musée de La Haye est aussi un paysage plutôt qu'une vue de ville.

51. Le Vestibule du cloître Sainte-Agathe.

Musée d'Amsterdam.

B., H., 0,47; L., 0,38.

Catalogue du musée d'Amsterdam, 1864, sous le nom de Aart de Gelder, n° 96: « Un vestibule voûté, avec escalier tournant en pierre; quelques hallebardes suspendues à la muraille. A la hauteur de quelques degrés, une porte entr'ouverte, surmontée d'un buste, donne sur un escalier droit par lequel un moine en froc noir, chargé de livres, descend d'une galerie; un petit chien l'attend au bas des degrés. A droite, quelques marches plus bas, on voit une trappe au-dessus de laquelle est suspendue une tablette où est peint un oiseau. Du même côté, contre une colonne, un écusson couronné d'un casque; les armoiries sont indistinctes. Du côté gauche, une porte. »

Cité par van Eynden et par Immerzeel comme van der Meer authentique. Au musée même, il a, je crois, été attribué longtemps à Vermeer. C'est probable, mais ce n'est pas absolument sûr. J'ai vainement cherché des traces de signature.

52 *. Intérieur de béguinage.

Collection de W. Bürger.

B., H., 0,36; L., 0,29.

Petite femme, en coiffe et guimpe de béguine, appuyée sur sa demi-porte et regardant dans une ruelle où passe une autre béguine.

Signé:



C'est ce tableau qui portait aussi une fausse signature P. d'Hooch.

Vente Reydon, Amsterdam, 1827: « Une femme reposant sur la porte de sa maison donnant dans la rue. B., H., 0,36; L., 0,29. »

Exposé à l'Exhibition rétrospective.

Voir le bois gravé en tête du premier article.

53 *. Intérieur de béguinage.

Pendant du précédent et mêmes dimensions.

Collection de W. Bürger.

Dans une ruelle, une béguine debout et vue de dos cause avec une autre béguine accoudée à sa fenêtre et vue de face. A droite, porte ouverte sur une cour.

54 *. Intérieur de ville.

Collection de W. Bürger.

B., H., 0,41; L., 0,34.

Voir la description, livraison de novembre, p. 463.

Acheté en Hollande, il y a quelques années.

Signé :

MEER.

Cette Ruelle, ou l'une des suivantes, peut être le n° 15 de la vente de 1696 : « Vue de quelques maisons ».

Exposé à l'Exhibition rétrospective.

« Nous avons retrouvé là (à l'Exposition rétrospective) le magnifique Rembrandt à M. E. Pereire... ; van der Meer de Delft, avec son Intérieur de ville hollandaise, une merveille faisant partie de la collection de W. B. » (Théophile Gautier, *le Moniteur*.)

« Il y a là, entre autres merveilles, un *Intérieur de ville hollandaise*, de van der Meer de Delft, qui dépasse tout ce qu'on peut imaginer comme harmonie de ton et comme sentiment intime. C'est une ruelle quelconque dans un quartier hollandais; les maisons sont vulgaires et peu pittoresques; il se dégage pourtant de là une poésie incroyable. Deux paysages du même maître y font la joie des peintres. » (Ch. Iriarte, *le Figaro*.)

55 *. Intérieur de ville.

Collection Hudtwalcker, à Hambourg.

B., H., 21 pouces; L., 16 pouces.

Catalogue de la galerie Hudtwalcker, p. 117 : « Vue d'une rue de Delft... Quelques petits personnages, etc. Provenant de la collection J. Slagregem, d'Amsterdam. »

Signé :

MEER.

56. Intérieur de ville.

Collection de M. Ruhl, à Cologne.

Sur bois et environ 40 c. sur 30.

57. Intérieur de ville.

Chez M. Smith, de Bond Street, à Londres, il y a quelques années; probablement aujourd'hui dans quelque collection anglaise.

On voit au fond un portail d'église, d'où vient de sortir une espèce de petit marguillier qui s'avance de face.

Sur bois et à peu près même dimension que la ruelle de Hambourg.

Il se pourrait que ce fût une imitation par le peintre dont j'ai acheté à Bamberg une ruelle signée I. VREL, car on devinait sur le tableau de M. Smith des lettres pouvant faire un mot analogue.

58. Intérieur de ville.

Chez M. de Gruyter, à Amsterdam.

Nous réunirons, sous ce numéro, quelques indications d'autres *ruelles :*

Vente Reydon, Amsterdam, 1827 : « B., H., 38 pouces; L., 26 pouces. Vue de quelques maisons pittoresques dans une ville. Bien étoffé et représenté très-naturellement. » — Acheté par Brondgeest 161 florins.

Vente de Faesch, Amsterdam, 1833, n° 33 du catalogue : « Deux ruelles, avec bâtiments et *étoffage* approprié. Naturel de ton, finement et bellement peint. » — Vendues les deux ensemble : 192 florins.

PAYSAGES.

59 *. Vue de *Dunes.*

Galerie de M. B. Suermondt.
B., H., 0,45; L., 0,37.

Je me hasarde encore à mettre un astérisque, comme signe d'authenticité, à ce chef-d'œuvre et à plusieurs paysages qui suivent. Ils sont incontestablement de Jan van der Meer, comme le prouvent leurs signatures irrécusables. S'ils n'étaient pas du Delftois, ils seraient de son homonyme, le vieux Vermeer de Haarlem.

Les *Dunes* proviennent de la galerie Weyer, de Cologne, vendue en 1862. C'est un chef-d'œuvre exquis de couleur. Au milieu, trois maisonnettes, et, en avant, des chemins sablonneux, sur lesquels plusieurs petits personnages, entre autres un petit cavalier en casaque rosâtre, monté sur un cheval blanc. A gauche, une élévation de dunes; à droite, une rangée d'arbres trapus. La vue s'étend, sur un pays plat, assez boisé, jusqu'à un horizon lointain.

Exposé à l'Exhibition rétrospective.

Signé en bas à gauche :

JvMeer

60 *. Paysage boisé.

Galerie de M. B. Suermondt.
T., H., 21 pouces; L., 28 pouces.
Provenant aussi de la vente Weyer.
Signé des initiales J VM, le V accolé au premier jambage de l'M.

61 *. Entrée de bois.

Galerie du comte Czernin, à Vienne.
T., H., 1 pied 10 pouces; L., 1 pied 6 pouces.

N° 61 du catalogue : « Paysage boisé, avec une percée de vue. »
Signé en pleine pâte :

Au premier plan, une route va vers la gauche où est une petite percée sur le ciel. Vient un paysan qui parle à une paysanne assise. On aperçoit au loin des moutons peints seulement d'une petite touche blanche. Un chien blanc débouche d'un chemin ombreux sur la droite. Au premier plan de la route en lumière, un tronc d'arbre par terre. C'est aussi beau que Ruisdael et Hobbema. Même qualité exquise que les *Dunes* à M. Suermondt.

62 *. Paysage sablonneux.

Galerie royale de Schleissheim, près Munich.
B., H., 0,45 ; L., 0,35 environ.
Catalogué, n° 801, comme *Inconnu*.
Belle petite signature :



Un chemin en avant d'une lisière de bois, à droite. Sur le chemin, un homme debout, deux chiens, et un petit cavalier sur cheval blanc au galop.

63 *. Paysage sablonneux.

Musée de Brunswick.
B., H., 1 pied 3 pouces ; L., 1 pied 7 pouces et 1/2.
Catalogue du musée de Brunswick, 1859, n° 397 : « Meer (Johann van der), senior, né 1628, mort 1691. École hollandaise. Paysage. A gauche, une colline sablonneuse, derrière laquelle on aperçoit un grand lac (l'ancien lac de Haarlem ?) et une campagne plate, avec des habitations et des groupes d'arbres. Au premier plan, à gauche, on voit aussi des arbres et le toit d'une maison. Signé *I. v. Meer*. »

64 *. Paysage panoramique.

Collection de la grande-duchesse Marie de Russie.
B., H., 0,19 ; L., 0,32.
Au premier plan, large fleuve (la Meuse ou le Rhin), dont on suit à perte de vue le cours sinueux à travers un pays plat. On devine des dunes, à l'horizon extrêmement éloigné. Cette peinture est si étonnante, qu'on l'a souvent attribuée à Philip Koninck, et quelquefois à Rembrandt.
Exposé à l'Exhibition rétrospective.

65 *. Vue de Hollande.

Collection de W. Bürger.

B., H., 0,27; L., 0,36.

Pays plat, jusqu'à un lointain frappé de soleil, où l'on aperçoit de petits villages. En avant, deux paysans qui causent. Sur un plan reculé, il y a aussi de petits moutons faits d'un petit point blanc, comme d'une goutte d'émail.

Exposé à l'Exhibition rétrospective.

66 *. Paysage accidenté.

Collection de W. Bürger.

B., H., 0,28; L., 0,38.

Des collines, des ruines, des tours, des villages, et quantité de figurines.

67 *. Entrée de bois.

Musée de Bâle, sous le nom de Jacob van Ruisdael.

T., H., 15 pouces; L., 12 pouces.

N° 285 du catalogue de 1862 : « Des cavaliers dans un bois. »

Provenant de la collection Birmann, léguée au musée de Bâle.

68 *. Une Plaine.

Collection de M. Brentano, à Francfort-sur-Mein.

H., 1 pied 6 pouces; L., 3 pieds.

Le ciel est couvert de nuages sombres transpercés par quelques éclats de soleil. C'est extrêmement poétique et d'une exécution si magistrale, que ce chef-d'œuvre a été attribué à Rembrandt, et qu'on l'attribue encore à Philip Koninck.

69. Vue d'une Ville, avec un fleuve, sur lequel naviguent en avant quelques barques.

Musée de Hanovre (*Welfen Museum*), sous le nom de B. Peters.

H., 8 pouces; L., 16 pouces environ.

Indiqué et certifié par M. Waagen comme une œuvre excellente de Vermeer.

70. Paysage avec des dunes.

Collection de M. Blokhuyzen, à Rotterdam.

Signé J. v. Meer, comme les *Dunes* à M. Suermondt. M. Blokhuyzen croit ce van der Meer — de Schoonhoven.

71. Paysage, genre de Ruisdael.

Chez M. Gzell, à Vienne.

Signé J. v. Meer et daté 1670, suivant M. Suermondt, qui en connaît un autre signé et daté 1660.

Je réunis, sous ce numéro, diverses autres indications :

Vente Locquet, Amsterdam, 1783, n° 385 du catalogue : « Vermeer (Johannes). B., H., 20 1/2 pouces; L., 16 1/2 pouces. Paysage boisé avec une maison de paysan dans le lointain; étoffé, avec des paysans au premier plan. Ce petit tableau est très-bellement et naturellement touché, et peint *dans le goût de Hobbema.* » — Vendu 29 florins 10 stuivers à Yver.

« N° 386. Le pendant (mêmes dimensions), aussi étoffé, avec quelques figurines de paysans au premier plan. Le tout également très-habile. » — Vendu 25 florins 10 st. à Yver.

Même vente. N° 224 du catalogue : « Meer (Jan van der). Toile. H., 19 pouces; L., 25 1/2. Agréable paysage boisé, près d'une petite rivière... Tout est touché clairement, naturellement et adroitement. »

Pourquoi cette séparation de Johannes Vermeer et de Jan van der Meer? L'un des deux serait-il le Delftois?

A la vente Chapuis, Bruxelles, 1865, le superbe paysage sablonneux, catalogué Ruisdael et attribué par d'autres connaisseurs à Karel du Jardin, acheté 7,600 francs pour le duc d'Arenberg, me paraît être un van der Meer parfaitement authentique. Il n'y a qu'à le comparer aux *Dunes* de M. Suermondt.

A Paris, M. Tencé possède une assez grande vue de la Blanchisserie d'Overween, avec une vue de Haarlem dans le fond, tableau signé *Meer* et daté 1675. C'est encore probablement de l'auteur du n° 60, et par conséquent de notre van der Meer.

Chez M. Ravaisson encore, il y a un paysage qu'il croit de Rembrandt, et qui me paraît tout analogue au petit paysage de la grande duchesse Marie de Russie, n° 64.

Tout cela reste à étudier.

72. *Nature morte.*

Le tableau du musée de Vienne, signé d'après le catalogue : B. v. der Meer, 1659.

Le tableau de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, *Trophée de chasse,* « autrefois attribué à M. de Hondekoeter, et que le sentiment de la couleur, l'ampleur de la touche révèlent plutôt comme une œuvre de van der Meer » (Waagen). N° 1338 du catalogue de l'Ermitage, avec un point d'interrogation.

Le tableau vendu à Amsterdam, en 1696 : « Een Stil leven van Vermeer » (G. Hoet, t. Ier, p. 32).

73. Divers.

Qu'est-ce que ce tableau de la galerie de peinture de Johnston, Edinburgh, 1835, n° 544 du catalogue : « Van der Meer de Delft. Effet d'hiver (*a frost piece*) »?

A la galerie Lichtenstein, à Vienne, un tableau porte sur son cadre : Jan van der Meer de Delft. Mais ça ne lui ressemble point. C'est une espèce de Franck, autant qu'on en peut juger dans l'ombre où sont accrochés les tableaux secondaires de cette riche et incomparable collection.

On me dit aussi qu'il y a un ou deux van der Meer, de Delft, à la superbe galerie Esterhazy, qui n'est plus à Vienne maintenant, et qui a été transportée à Pesth.

Qu'est-ce que ce tableau de la belle vente van der Pals, Rotterdam, 1824? N° 25 du catalogue : « Quoique ce tableau soit signé Berkheyden, nom mis après coup, ou le

tient généralement pour van der Meer. On y voit une partie du vieux canal (*oude gracht*) à Haarlem, à l'endroit nommé l'Ile sacrée (*het klein heilig land*). Passe une barque, chargée de tisserands, avec leurs femmes, qui vont s'amuser, — selon l'usage, dans les dunes de Haarlem. B., H., 0,45; L., 0,39. » — Vendu 640 florins.

Au musée de Turin, un paysage avec figurines, catalogué Brvegel (!), serait du Delftsche, suivant M. Suermondt.

Voici maintenant quelques tableaux — découverts — par M. Waagen : « A Meiningen, dans la collection du duc de Saxe-Meiningen : grand paysage, genre de Philip Koninck. — A Würzburg, dans le palais : un tableau de fruits; T., H., 4 pieds! L., 2 pieds 3 pouces; et deux pendants, représentant des nègres avec des fruits, etc.— Au château de Dessau : deux pendants, fruits et fleurs, portant la signature *J. v. Meer*. — A Hambourg, collection de M. Wessel : un tableau d'architecture, signé (comment?), et un paysage dans le genre du *Cottage* de M. Suermondt. — A Schwerin, collection du grand-duc de Mecklenburg-Schwerin : un paysage, attribué à Hobbema, est certainement, dit M. Waagen, un excellent tableau du Delftsche, dans la manière de Hobbema. — A Rostock, collection du Conseil de justice (*Justizrath Ditmar*) : une *Plaine*, qui est certainement de van der Meer. »

De son côté, M. Suermondt m'écrit : « J'aurais bien du plaisir à vous communiquer les notes d'un petit voyage à Würzburg, Prag, Dresden, Braunschweig, Cassel, Pommersfelden, Asschaffenburg, etc. J'ai déniché plusieurs Delftsche, dont un signé comme mon petit paysage *Dunes*, un superbe Rembrandt, etc. »

Je commence à croire qu'il doit y avoir une pléiade de peintres nommés van der Meer! et spécialement le van der Meer qui aurait peint des fruits, des fleurs, des nature morte, etc.

Assez! et peut-être trop. Les morts ennuient les vivants.

Et pour finir, j'adjure encore les chercheurs de documents, et surtout les chercheurs de tableaux, de vouloir bien me communiquer leurs découvertes sur la vie et les œuvres de Jan van der Meer de Delft.

W. BÜRGER.



UN RECUEIL

DE

COSTUMES HISTORIQUES

PAR MM. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD ET GEORGES DUPLESSIS.



S'il était permis à Lucas de Leyde, gravant la *Conversion de saint Paul*, de représenter son héros au milieu de soldats portant des casques follement empanachés et des bottes à revers; s'il a pu donner à ses cavaliers des selles munies d'étriers et d'arçons relevés, et mettre sur les épaules d'un de ses personnages un tambour, nul artiste de nos jours n'oserait prendre de semblables licences. Tous nous sommes plus ou moins archéologues et nous voulons que le peintre observe les concordances du costume historique aussi bien que les lois de la perspective aérienne si méconnue au xve siècle.

Il n'est plus personne qui ne sache que les bottes et les bottines, nécessaires sous un climat froid et humide, ne furent jamais portées dans les pays méridionaux; que l'usage des étriers ne remonte pas au delà de l'époque byzantine, et que le tambour ne régla jamais la marche des Grecs et des Romains. Qui, en plein xixe siècle, à l'exemple d'Albert



Dürer et d'autres peintres célèbres, serait assez téméraire pour couvrir saint Jérôme de la pourpre romaine, alors que cette marque distinctive ne fut instituée que bien des siècles après, ou pour poser sur le nez de ce vénérable père de l'Église des lunettes, dont l'invention est relativement moderne? Pour nous, les papes des premiers temps, si simples dans leurs mœurs et leur costume, ne ressemblent en rien aux successeurs de ce pontife redouté, Boniface VIII, qui osa poser sur sa tête la double couronne changée par Benoît XII en un trirègne.

Il faut bien le reconnaître, l'histoire du costume est une science positive qui laisse peu de droits à la fantaisie. Avant la Révolution, l'égalité et la liberté n'existaient pas plus dans l'habillement que dans les idées et les mœurs. Chaque profession avait son vêtement propre, ses devises, ses armoiries, et jusqu'à ses couleurs. Au XIVe siècle, les nobles, les docteurs ès lois, et, dans les villes libres, ceux qui appartenaient aux arts majeurs, avaient seuls le droit de revêtir la robe écarlate garnie d'hermine. En Italie, les chevaliers, parés d'élégants costumes, aimaient à orner leurs soubrevestes de devises d'amour, de cœurs percés de flèches, et à se couronner de fleurs ou de bandeaux de perles appelés *chapels*. En Angleterre, en France et en Allemagne, les nobles, fiers d'exposer aux regards de la foule ébahie des devises illustrées dans les combats et les tournois, étalaient sur leurs cottes d'armes leurs pompeuses armoiries que les femmes faisaient broder sur leurs manteaux. Aux marchands qui portaient à leur ceinture une bourse de cuir, les lois ne permettaient que des vêtements modestes et de couleurs sombres. La courtisane se reconnaissait à sa ceinture dorée, et la jeune fille se distinguait de la femme mariée aux longues nattes de sa chevelure qu'elle laissait flotter sur ses épaules.

Mais si le peintre doit s'attacher à l'étude du costume, ce n'est point seulement pour aider à distinguer, dans ses œuvres, la qualité et la patrie de ses personnages, c'est encore pour rendre le caractère vrai d'une époque. Avec raison M. Charles Blanc, écrivant en quelques pages éloquentes l'histoire philosophique du costume, a dit que « chaque règne imprime son cachet sur la forme des vêtements de la nation. Sous François Ier, par exemple, et sous les Valois, on s'habille pour les tournois, le bal et l'amour, je veux dire pour la galanterie; le costume est leste, élégant, cavalier, artiste. Au commencement du XVIIe siècle, il devient plus digne et plus lourd, sous l'influence de l'Espagne, qui était aussi enflée dans ses habits que dans sa littérature et son langage. Sous Louis XIV, tout est rangé, ordonné, classé selon les lois d'une étiquette de plus en plus sévère. La toilette est régentée comme le commerce,

l'industrie et la littérature, les modes ont leurs lois tout comme les consciences. Sans parler de ces distinctions pompeusement grotesques, telles que les justaucorps *à brevet*, qu'imagina Louis XIV pour nuancer la courtisanerie autour de sa très-haute personne, le costume de la bourgeoisie fut soumis à des ordonnances qui, pour n'être écrites nulle part, n'en étaient pas moins observées. On devait porter en hiver les velours, les satins, les ratines et les draps; au printemps, les silésies et les camelots, et les taffetas en été. La règle des trois unités, Dieu me pardonne! n'était pas plus rigoureuse que l'obligation de prendre les fourrures à la Toussaint, de quitter les manchons à Pâques et le point d'Angleterre après Longchamps. Au XVIIIe siècle, le costume fut naturellement modifié selon l'esprit du temps. Il est clair que les perruques du grand siècle eussent embarrassé Fronsac dans ses équipées. Pour escalader les murs des couvents et rosser le guet, il fallait être armé à la légère; on s'habilla donc avec moins de solennité et plus de grâce. Bientôt l'exemple de passer par-dessus les lois de l'étiquette vint de la cour elle-même; Marie-Antoinette, fatiguée de l'esclavage que lui imposait la royauté, osa se défaire à son petit lever de cette tournure qu'on appelait alors des paniers et quelquefois d'un nom plus vif. La liberté du costume entra dans le palais de Louis XVI et prit place sur le trône, entre une reine gracieusement laitière et un roi naïvement serrurier. Enfin, la Révolution française éclata, et avec elle les principes d'égalité se répandirent dans le monde. Le costume, qui était le côté voyant des distinctions sociales, fut ramené par les uns à une simplicité significative, par les autres à une austérité qui ne tarda pas à dégénérer en affectation. »

L'historien et l'artiste, désireux de peindre au vif une époque, ne peuvent donc pas négliger l'étude du costume; mais que de difficultés à surmonter pour en saisir les nuances délicates! Comment établir des rapprochements utiles, nécessaires même, entre tous ces documents épars qu'il faut aller consulter sur les murailles des églises et des palais, dans des manuscrits presque introuvables, ou dans des livres rarissimes et d'un prix élevé? Aussi devons-nous être reconnaissants envers les artistes érudits qui consacrent leur temps et leur savoir à nous rendre facile une étude intéressante, et aux éditeurs assez audacieux pour entreprendre des publications si onéreuses. Camille Bonnard fut le premier qui eut la pensée de faire un recueil de costumes des temps passés. Dans trois volumes, il a donné deux cents planches exécutées par Mercuri, et accompagnées d'un texte pour lequel il interrogea avec fruit les nouvellistes : Boccace, Sacchetti, Christine de Pisan, et tous les historiens, depuis Jean Musso, Platina, Machiavel, Villani, Malespini, Muratori, Monal-



[illegible] VICHARD DEL. LALLEMAND SCULPT

PIQUIER ALLEMAND

[illegible] [illegible]

deschi, Guicciardini, jusqu'à de Sainte-Palaye et de Saint-Didier.

Mais l'ouvrage de Bonnard ne s'étend que du xe au xve siècle, et malheureusement les époques qui suivent sont justement celles qu'il importe le plus aux artistes de savoir dans leurs moindres détails. Le développement considérable que, de nos jours, le genre anecdotique a pris dans notre école; le plaisir qu'éprouve le public à retrouver ses héros de prédilection figurés au milieu de leurs habitudes sociales, rendaient indispensable un complément aux costumes de Mercuri. Devenu le propriétaire des planches de ce graveur célèbre, M. Levy pensa à faire, sur le même plan, pour les xvie, xviie et xviiie siècles, ce que Bonnard avait fait pour les siècles antérieurs. Il s'adressa à M. Lechevallier-Chevignard, et dans son choix il fut heureux. A un goût des plus fins et des plus délicats M. Lechevallier-Chevignard joint un esprit cultivé, familier avec les documents de ces époques, et particulièrement avec ceux du xvie siècle qu'il connaît à fond.

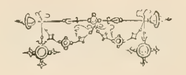
Déjà vingt-deux livraisons, contenant quarante-quatre planches, ont paru et permettent d'affirmer, dès aujourd'hui, que le complément sera digne de l'ouvrage primitif. Le texte a été confié à M. Georges Duplessis, que sa position à la Bibliothèque met à même d'être bien renseigné, et l'interprétation des dessins de M. Lechevallier-Chevignard a été remise à des graveurs éprouvés, en tête desquels se place M. Léopold Flameng. C'est à sa pointe délicate et fine que nous devons ce *Porte-enseigne* si galamment habillé d'un pourpoint écartelé de bandes de velours et de soie, d'un justaucorps de soie rose avec manches à crevés, laissant voir la blancheur de la chemise. Si un riche bijou attaché à une double chaîne d'or ne pendait pas sur la poitrine de ce porte-enseigne, il serait encore facile de reconnaître un jeune gentilhomme français, au soin qui a présidé à l'arrangement de la fraise, à la façon cavalière dont est portée la toque ornée d'un pompon de plumes, et à la crânerie avec laquelle le poing est posé sur la hanche. Au xvie siècle, comme de nos jours, c'était donc l'usage de remettre les drapeaux entre les mains d'hommes capables de comprendre le sentiment d'honneur qui s'y rattache.

Le *Piquier* dont nous donnons l'image, gravée par M. Lallemand, n'appartient évidemment ni à la même nation ni à la même classe. A la cuirasse qui couvre sa poitrine et d'où sortent des manches si ridiculement enflées et couvertes d'ornements pour attirer les regards, aux grelots qui commandent l'attention, à ces falbalas qui sentent la prétention, on voit de suite qu'on a affaire à un de ces êtres interlopes qui veulent en imposer, à un de ces aventuriers, comme le xvie siècle devait en compter beaucoup, qui, suivant l'occasion, devenaient soldats, mar-

chands, ou détrousseurs de grande route. Aussi n'est-on nullement étonné, en lisant le texte de M. Duplessis, d'apprendre que ce personnage, si prétentieusement accoutré, n'est autre qu'un tailleur allemand. « Viens avec moi en Norvége, dit la légende inscrite au haut de l'estampe coloriée de Hans Guldenmundt, nous habillerons les lansquenets et nous gagnerons beaucoup d'argent. Toi, tu leur feras des chemises piquées de soie et d'or, et tu toucheras dans un mois plus d'argent que tu n'en touches en un an chez ta maîtresse. » Cette raison est trop convaincante pour ne point déterminer une servante qui ne demande pas mieux d'ailleurs que de se laisser séduire par un piquier si cossu. « Si tu voulais, répond-elle, être un bon garçon, je consentirais à te suivre; je ferais en sorte que mon bon ami ne s'y opposât point. J'espère que nous gagnerions bien notre vie; toi, tu ferais des habits de soie, de satin et de velours, taillés, crevés, fendus et découpés à la mode des lansquenets, et de la sorte nous aurions honneur et profit. »

Combien cette petite scène jette de lumière sur l'histoire du XVIe siècle! comme ces quelques paroles échangées entre un piquier et une servante accusent bien l'attention particulière que la Norvége accordait à l'Allemagne! Bien d'autres faits curieux pourraient être relevés à propos du costume des juifs, appelés à Florence, en 1430, pour mettre fin à l'usure qui ruinait le peuple, comme au sujet du recteur de l'hôpital de Sienne fondé, en 832, pour loger les pèlerins, servir de refuge aux malades, recueillir les enfants, et doter, sur ses revenus, les jeunes filles. Mais nous croyons devoir laisser aux lecteurs le plaisir de faire ces découvertes en feuilletant ces beaux volumes, qui, à l'avantage de nous apprendre les modes aimées de nos ancêtres, joignent encore celui de nous faire connaître les traits d'hommes illustres, d'après des œuvres de maîtres, pour la plupart inédites et conservées dans les musées, sur les murailles des monuments ou dans les collections particulières, et notamment dans le très-riche cabinet de M. le comte Georges de Monbrison.

ÉMILE GALICHON.



BULLETIN MENSUEL

NOVEMBRE 1866

Encore le *Christ* du Palais de justice. — Lettre inédite de Passavant. — Date du tableau.
— Exposition de la Société archéologique de Sens.

Le tableau du *Christ en croix* dont parlait notre dernier bulletin est allé reprendre sa place au Palais de justice, où l'appelait, à jour fixe, la rentrée des cours et tribunaux. Espérons qu'il n'y restera pas longtemps. Après l'avoir lavé et nettoyé, il faut encore le vernir : cette opération, prudemment reculée de peur de compromettre le succès de la première, exigera un nouveau déplacement. Alors, peut-être, nous accordera-t-on l'exposition publique désirée par tous les amis de l'art, à moins que l'administration des Musées impériaux ne revendique pour le Louvre une œuvre qui, en définitive, appartient à l'État.

Quelques renseignements doivent s'ajouter aux détails que j'ai donnés. Et d'abord, une rectification est nécessaire. J'ai dit que ni M. Waagen, ni M. Passavant, n'avaient point connu le *Christ en croix* du Palais de justice. M. Waagen, au contraire, le décrit comme un tableau de Memling[1], en observant que « le dessin assez faible des pieds et même des mains reporte cet ouvrage à la jeunesse du peintre. » Passavant n'a rien imprimé à ce sujet. Mais je dois à l'obligeance de M. Taillandier la communication d'une lettre inédite dans laquelle le critique allemand exprime et motive son opinion.

« Quant au tableau attribué à Jean Van Eyck qui se trouve à la Cour royale, je « n'ai pas encore eu l'occasion d'en parler publiquement. Du reste ne saurai-je dire « autre chose que ce que contient votre intéressante communication que vous avés eu « la bonté de me faire parvenir. J'ajouterai seulement que ce précieux tableau n'est ni « des Van Eyck, ni de Rogier de Bruges ou de Rogier Van der Weyden, ni de Jean « Memling, mais bien d'un maître très-distingué de l'école des Van Eyck. Peut-être que « c'est un ouvrage de Hugue Van der Goes, le ton des chairs, qui tire au brun dans « les ombres, un certain naturalisme dans les airs de tête et dans le dessin, la manière « dont sont traités les vêtements, répondent assés au seul tableau authentique connu de « ce maître, qui se trouve dans l'église de Santa-Maria-Nuova, à Florence, fait pour « Thomas Portinari, et que j'ai encore eu occasion de contempler il y a peu de jours. « Voilà, Monsieur, tout ce que je puis ajouter à vos savantes recherches à ce sujet. « Mais je m'adonne à l'espoir qu'un heureux hazard vous fera trouver le nom de l'au-

1. *Manuel de l'histoire de la peinture.* Tome I, page 145. Le commencement de l'alinéa manque complétement. De là mon erreur.

« teur d'un chef-d'œuvre de l'art, qui, dès son origine, est pour ainsi dire resté à la « place de sa destination.

« J. D. Passavant.

« Francfort-S.-M., ce 5 janvier 1848. »

Hélas non! aucun hasard heureux n'est venu révéler le nom du maître. La tradition disait Van Eyck. Denon a dit Albert Dürer. M. Waagen articule Memlinc. Passavant, qui revenait de Florence, prononce Van der Goes. Assez d'attributions sans preuves! Mieux vaut chercher dans la poussière du passé les traces fugitives qu'a dû y laisser une œuvre de cette importance. C'est ce qu'a fait M. Boutaric, un des membres les plus zélés de la Société des Antiquaires de France, et un premier succès a récompensé ses efforts. M. Taillandier, auquel j'exprime ici tous mes remercîments, m'a signalé le travail trop peu connu de M. Boutaric sur l'ancien Palais. On y rencontre plusieurs noms de peintres et d'enlumineurs attestés par des documents, Colart de Laon, Jehan Virelay, Hugues Foubert. On y trouve la preuve que, dès 1405, la Grand'Chambre du Parlement fut décorée d'un tableau représentant le Christ en croix, entre Notre-Dame et saint Jean. Mais ce *Crucifix* n'est pas celui qui nous occupe. Il précéda seulement le tableau actuel, comme pour lui préparer la place. Dans une lecture postérieure, M. Boutaric a fait connaître un autre document qui fixe l'époque où fut peint le second crucifix, le grand *Christ en croix* de la Cour impériale. En voici le texte, transcrit d'après les registres du Parlement :

« La Court a ordonné et ordonne que sur les héritiers et exécuteurs du testament de feu maistre Jehan Paillart, jadis conseiller en la court du Parlement, commis par icelle à recevoir les deniers ordonnés pour la façon du tableau pour la grant'chambre du Parlement, sera fete execution comme pour les deniers du Roy, pour la somme de VII^xx III livres I sols IIIJ deniers parisis restant de ce qu'il en avoit receu. — Second jour de juillet mil IIII L IIII au conseil, en la Grant-Chambre. » (Registre XVIII du Conseil, folio 150.)

1454, ou, tout au plus, 1453, telle est donc la date certaine de la peinture, commandée par le Parlement, sur laquelle les héritiers de Jean Paillard avaient encore à payer 143 livres. Voilà Van Eyck évincé aussi bien qu'Albert Dürer, et même que Van der Goes, si l'on admet pour la naissance de ce dernier la date de 1430. Memlinc reste seul possible. Comme arguments en sa faveur, on peut invoquer la signature présumée *Jean de Bruges*, la ressemblance des fabriques du fond avec celles qui représentent également Jérusalem dans le grand tableau du Musée de Munich, *Les joies et les douleurs de la sainte Vierge*, — enfin l'opinion de M. Waagen. L'exposition publique, l'étude attentive du tableau, résoudraient seules la question d'art, qui, à nos yeux, demeure indécise.

Mais, avec les données déjà acquises, il nous paraît impossible que la question des preuves ne fasse pas bientôt un pas de plus. Le document de 1454 doit servir de point de départ pour de nouvelles recherches. Interrogez encore les registres du Parlement, fouillez les archives, remuez les vieux papiers. Un jour viendra où nous pourrons nommer de son vrai nom l'auteur du *Christ en croix* du Palais de justice; et qui sait si nous n'aurons pas à le nommer tout simplement d'un nom français? En attendant, sans engager l'honneur d'aucun peintre célèbre ni d'aucun critique savant, imitons la prudente réserve de nos voisins les Belges. Après avoir longtemps attribué à Memlinc certain tableau du Musée de Bruges, ils ont pris le parti d'en désigner l'auteur sous le

nom du « Maître du Baptême du Musée de Bruges. » Que l'artiste employé en 1454 par le Parlement de Paris reçoive de nous cette désignation qui dit tout sur son compte : Le maître du Crucifix de Charles VII.

Ce n'est pas l'espoir d'éclaircir ce mystère, ni de découvrir une œuvre d'égale importance, qui me conduisait à Sens il y a quelques jours. J'y allais voir une de ces expositions intimes que savent improviser, à certaines dates solennelles, les sociétés archéologiques des départements. La Société archéologique de Sens avait voulu offrir à ses amis et à ses voisins une petite fête de famille, et elle a réussi. Aucun marchand n'avait été appelé, de Paris ou d'ailleurs, pour en rehausser l'éclat. Les amateurs de la ville y participaient seuls. Sauf un très-petit nombre d'emprunts, on avait laissé intacts et le trésor de la Cathédrale, et la collection de la Bibliothèque. Et cependant, cette réunion d'objets d'art, volontairement restreinte, avait encore fort bon air. La céramique dominait, comme de juste : c'est un signe du temps. Les fragiles merveilles du Japon, de la Chine, de Saxe, de Sèvres, garnissaient un grand dressoir et plusieurs armoires, mêlées aux faïences de Delft, de Rouen, de Nevers, de Moustiers, de Caffagiolo. Il y avait même, parmi des imitations d'Avisseau et d'autres, un plat de Bernard Palissy. Je ne puis citer en passant qu'une jatte de vieux chine bleu et or, de splendides potiches à dessins bleus sur fond teinté, un petit plat polychrome de Moustiers et un plat de Rouen du goût le plus exquis. Toutefois, une mention spéciale est due à quatre torchères de Nevers offrant, comme motif, une naïve figure de valet à cheveux bleus ou à cheveux jaunes, dont la main se détache seule du bas-relief, de vrais hommes-bobèches, dignes parrains du Bobèche de la foire. On remarquait tout auprès deux cornes d'abondance à médaillon orné d'une figure de femme, rares spécimens des faïences anglaises de la reine Anne.

Bien que la céramique fût le but principal de l'exposition, l'archéologie était accourue au rendez-vous, et la peinture avec elle. Parmi les curiosités, je signalerai, au hasard de mes souvenirs, une épée du XVIe siècle dont la garde sert de ressort à un pistolet collé contre la lame, — un grand pistolet incrusté de nacre et damasquiné d'or où se lit, en toutes lettres et en monogramme, le nom de Henri de Bourbon, au milieu de figurines d'un beau style et de petits cartouches chargés d'inscriptions : « De bon roy bon heur » ; « Roy prudent est l'assurance des peuples », etc. ; — une écuelle en étain du décor le plus fin ; — une marmite en fonte ornée de fleurs de lis, avec l'inscription : *Bond Ladvoué* 1751 ; — un grand plat ovale, en argent repoussé, les bords décorés de grotesques, le centre reproduisant une dame à sa toilette d'après Abraham Bosse ; — des émaux de Limoges, l'un avec la signature de Laudin ; — des râpes à tabac en bois et en ivoire, — deux flambeaux en argent de la ciselure la plus délicate, et deux en bronze doré d'une superbe tournure : Gouttières eût signé les premiers, et Meissonier les autres. Quelques manuscrits et quelques livres achevaient de diversifier cet agréable pêle-mêle. Dans un volume se retrouvait la série complète des petits portraits attribués à Léonard Gauthier ou à Thomas de Leu, et connue sous le nom de *Chronologie collée ;* un autre, orné de bois d'une large exécution, est un traité d'ophthalmologie, daté de 1583, par un docteur allemand, Georges Bartisch de Königsbruck.

La statuaire apportait aussi ses raretés : un Christ en croix, bas-relief en marbre, d'un art barbare et curieux ; — une belle Vierge en marbre du XIIIe siècle, trouvée naguère dans une muraille de l'hospice de Sens ; — un grand Christ en ivoire, et plusieurs statuettes de différentes époques, entre autres un *Saint Jérôme* d'un beau caractère, et le *Saint Sébastien* du trésor de la Cathédrale, attribué par la tradition à

Jean Cousin, alors que tout y accuse les habitudes d'art d'un contemporain des Coustou. L'art moderne était représenté par un *Moine en prière*, modèle en plâtre de M. Pascal.

Les tableaux semblaient surtout appelés à couvrir la nudité des murs. Cependant, en quittant les grandes toiles pour les petites, le regard s'arrêtait avec plaisir sur quelques gentils tableaux de l'école moderne par Baron, Lambert, Van Marck. Il pouvait découvrir aussi, de loin en loin, une bonne étude de femme de Santerre, — un tableau de chevalet d'Oudry, *le Loup et l'Agneau*, — un portrait hollandais d'une grande finesse; — une esquisse colorée et vivante qui nous réconcilierait presque avec l'insipide Bergeret, — une petite espièglerie de Carle Vernet, un âne légèrement touché à l'aquarelle, sous lequel il a écrit : « Portrait du peintre par lui-même ; » — mais surtout un charmant dessin, mêlé de crayon et de pastel, dont la sincérité gracieuse et le doux coloris appellent le nom de Vestier ou de Mme Lebrun. La seule grande toile digne d'attention était un portrait en pied de l'école de David : un jeune garçon s'y groupe avec sa mère, vêtue d'une robe de satin blanc, dans les plis de laquelle il voudrait cacher sa belle tête blonde, si la mode d'alors eût permis aux robes d'avoir des plis. La tête de l'enfant, la robe, le cachemire jeté sur un fauteuil, ressortent comme d'excellents morceaux dans un ensemble plus faible. Ce portrait, où l'on a prétendu reconnaître la main de David, me paraît de M. Rouget, qui fut, à ses heures, un des bons élèves du maître.

Après avoir mentionné ces œuvres, qui ne représentent qu'une portion minime de l'exposition, il me resterait à nommer les amateurs qui les possèdent. Mais, sur ce chapitre surtout, je craindrais d'être trop court. Cependant je ne puis passer sous silence les noms des plus forts contribuables, M. le docteur Compérat, M. De Cazes, M. Jaudin, M. de Vanlay et M. Dessus. M. Lallier est le président de la Société archéologique, et le catalogue a été rédigé par le secrétaire, M. Philipon.

L'exposition de la Société archéologique de Sens méritait bien quelques lignes de souvenir. Il y a partout à glaner pour l'histoire de l'art. Sens a son problème aussi, qui se nomme Jean Cousin. Un peu plus connu que le maître du *Crucifix* de Charles VII, le maître du *Jugement dernier* participe encore des obscurités où restent noyées les origines de la peinture française. A la séance d'ouverture de l'exposition sénonaise a été lue une étude sur Jean Cousin, que la *Gazette des Beaux-Arts* publiera prochainement. Dans ce travail, fruit de longues recherches, l'auteur, M. Deligand, a réuni les documents biographiques les plus précieux : grâce à lui, grâce à l'heureuse découverte de quatre portraits de famille dont les dessins figuraient à l'exposition, un peu de lumière se fera enfin autour d'un des premiers maîtres de notre école.

LÉON LAGRANGE.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1866 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Tableaux historiques des beaux-arts depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, par MM. Louis et René Ménard. Paris, 1866; in-8 de XXIV et 416 pages.

Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864, par Alfred Michiels. 2[e] édition, tome II. Bruxelles, Lacroix et Verboeckhoven, 1866; in-8 de 412 pages. Prix : 5 fr.

De l'art en France, par Frédéric Barré. Étampes, Allien, 1866; in-12 de 23 pages.

Mélanges sur l'art contemporain, par le vicomte Henri Delaborde, conservateur des estampes de la Bibliothèque impériale. Paris, V[e] J. Renouard, 1866; in-8 de 487 pages. Prix: 7 fr. 50.

Peinture : Horace Vernet, ses œuvres et sa manière; — la Coupole de Saint-Roch; — les Salons de 1853, 1859 et 1861; — les dessins de paysage de M. E. Bertin; — A. Calame et la peinture de paysage en Suisse; — Homère déifié, dessin de M. Ingres; — M. Amaury-Duval. *Sculpture :* le Tombeau de l'archevêque de Paris. *Gravure* et *lithographie :* l'École française de gravure en 1853 et en 1858; — M. Henriquel-Dupont et la gravure de l'hémicycle de l'École des beaux-arts; — la photographie et la gravure; — la lithographie en France depuis son origine.

Souvenirs artistiques du pays Messin. Discours prononcé dans la séance publique de l'Académie de Metz du 6 mai 1866, par M. de Bouteiller président. Metz, Blanc, 1866; in-8 de 28 pages.

Essai historique sur les arts en Angleterre.

Voyez à la GRAVURE : Catalogue des gravures historiques composant la collection de feu madame Adolphe de Puybusque.

Laocoon, ou les Limites de la peinture et de la poésie, par Lessing. Traduction française par A. Courtin, avec le texte allemand et des notes. Paris, Hachette, 1866; in-12 de 508 pages. Prix : 4 fr.

Le Génie de l'art chrétien, par Victor Guigou. Paris, Dentu, 1866; in-8 de II et 312 pages. Prix : 5 fr.

Philosophie de l'art en Italie, par H. Taine. Leçons professées à l'École des beaux-arts. Paris. G. Baillière, 1866; in-18. Prix : 2 fr. 50.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* tomes IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX et XX.

Voyage en Italie, par H. Taine. Tome I. Naples et Rome. Tome II. Florence et Venise. Paris, Hachette, 1866; 2 vol. in-8.

A paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*.

Des opinions de M. Taine sur l'art italien, par le vicomte Henri Delaborde. Paris, aux bureaux de la *Gazette*, 1866; gr. in-8 de 27 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet 1866. — Examen des idées émises par M. H. Taine dans le *Voyage en Italie*, publié d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*, puis en volumes chez Hachette.

Du rôle et de l'importance de l'imitation dans les arts, par Eug. Bataille. (Conférences de l'Hôtel de ville de Versailles.) Versailles, Beau, 1866; in-12 de 55 pages.

J.-P. Davis. Thoughts on Great Painters. Londres, Longman, 1866; in-8. Prix : 10 s. 6 d.

Quels sont les meilleurs moyens à employer pour associer les beaux-arts à l'industrie? par Henri Brevière, ex-dessinateur et graveur officiel de l'Imprimerie impériale. Rouen, Brevière, 1866; in-8 de 16 pages.

Congrès scientifique de France. Séance du 4 août 1865.

Annuaire de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 1866. 22e année. Paris, 1866; in-8 de 119 pages.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Traité de perspective appliquée au dessin artistique et industriel, par A. Cassagne, peintre paysagiste. Paris, Fouraut, 1866; in-8 de VIII et 240 pages, avec 232 figures géométriques gravées sur cuivre, et, pour servir d'applications, 50 eaux-fortes dessinées par l'auteur.

Manuel artistique et industriel, mis à la portée de tout le monde, contenant...., par Thénot, 2e édition, augmentée par Desloges. Paris, A. de Vresse, 1866; in-8 de 70 pages, avec 22 planches. Prix : 1 fr.

Technologie du bâtiment, ou Étude complète des matériaux de toute espèce employés dans l'art de bâtir, etc. Ouvrage spécialement destiné aux négociants, architectes, etc., par Théodore Château, chimiste. Paris, Morel, 1866; 2 vol. in-8.

Description des appareils de maçonnerie les plus remarquables employés dans les constructions en brique, par Aug. Gratry, capitaine du génie. Bruxelles, Bruylant, Christophe et Ce; Paris, Tanera, 1866; in-8 de 116 pages.

Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel, par le docteur Ernest Brucke, professeur à l'Université de Vienne; traduit de l'allemand sous les yeux de l'auteur par J. Schutzenberger. Paris, J.-B. Baillière et fils, 1866; in-18 de 350 pages, avec 46 figures dans le texte.

III. — ARCHITECTURE.

J.-M. von Mauch. Die Architektonischen Ordnunger der Griechen und Römer und der neueren Meister. Munchen, 1866; in-f°.

C.-G. Schinkel. Sammlung architektonischer Entwürfe. Berlin, 1866; in-f°.

Le nouveau Louvre et les nouvelles Tuileries, par M. L. Vitet. Paris, Claye, 1866; gr. in-8 de 39 pages.

Extrait de la *Revue des Deux Mondes*. 1er juillet 1866.

Le palais pompéien de l'avenue Montaigne. études sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du prince Napoléon, par Théophile Gautier, Arsène Houssaye et Ch. Coligny. Paris, 1866; in-8 de 32 pages, avec une planche. Prix : 1 fr.

Restauration de la tour Saint-Martin, à Cambrai, par A. de Baralle, architecte de la ville. Cambrai, Simon, 1866; in-8 de 44 pages, avec 2 planches.

L'abbaye de Craufthal (Claustriacum), par Louis Benoît. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1866; in-4 de 24 pages, avec 2 lithographies.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace*.

Le palais de Fontainebleau, ses origines, son histoire artistique et politique, son état actuel: publié d'après les ordres de l'Empereur par M. J.-J. Champollion-Figeac, bibliothécaire du palais impérial. Paris, Impr. imp., 1866; gr. in-4 de x et 655 pages, avec 32 planches.

Étude sur l'arc de triomphe de Louis XIV, porte de Paris, à Lille, par J.-B. Godey, architecte. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1866 in-8 de 22 pages.

Crypte de la basilique abbatiale et monumentale de Saint-Gilles (Gard). Travaux préliminaires de restauration. Notes et souvenirs, par Eug. Chèvremont. Nîmes, Soustelle, 1866; in-8 de 24 pages.

John Archer Hugues. Garden architecture and Landscape Gardening, illustrating the architectural embelishment of Gardens; with Remarks on Landscape Gardening in its relations to architecture. London, Longman, 1866; in-8 de 180 pages. Prix 14 s.

IV. — SCULPTURE.

L'art de modeler et de sculpter mis à la portée de toutes les intelligences. Paris, Desloges, 1866; in-16 de 16 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Scripture prints from the Frescoes of Raphael in the Vatican. Edited by professor Lewis Gruner. London, Houlston, 1866; in-fol. Prix : 63 s.

L'émail des peintres, par Claudius Popelin. Paris, A. Lévy, 1866; gr. in-8, avec des gravures sur bois par Prunaire, Prix : cartonné, 12 fr.

Tiré à petit nombre sur papier vergé.

Exposition rétrospective. Tableaux anciens empruntés aux galeries particulières. Palais des Champs-Élysées. 3e édition, avec nouveau supplément. Paris, juillet 1866; in-8 de 86 pages.

293 numéros. Les deux dernières pages contiennent la *Liste* [alphabétique] *des amateurs qui ont concouru à l'Exposition rétrospective.*

Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du premier étage au Musée impérial du Louvre. 1re partie. Ecole d'Italie, écoles allemande, flamande et hollandaise; précédée d'une Introduction historique et du résumé de l'inventaire général des dessins, par M. Frédéric Reiset, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie. Paris, 1866; in-12 de CXII et 411 pages. Prix : 3 fr.

Exposition des beaux-arts de Paris, en 1865. Les Alsaciens, par Ad. Morpain. Strasbourg, Christophe, 1866; in-8 de 48 pages.

Extrait du *Moniteur du Bas-Rhin.*

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et lithographie des artistes vivants, des envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, et des grands prix de 1865 exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1866. Paris, Mourgues frères, 1866; in-18 de LXXX et 470 pages. Prix : 1 fr. 50.

84e Exposition officielle, depuis l'année 1673. — Peinture à l'huile, nos 1-1998; dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faïences, cartons de vitraux, 1999-2614; sculpture, 2615-3004; architecture, 3005-3079; gravure, 3080-3251; lithographie, 3252-3297; envois de Rome, 3298-3338; ouvrages exécutés ou placés dans les monuments publics depuis le précédent Salon, pages 455-467.

Salon de 1866. Paris, Armand Le Chevalier, 1866; in-8 de 32 pages. Prix : 50 c.

Mon Salon, augmenté d'une Dédicace et d'un Appendice, par Émile Zola. Paris, Librairie Centrale, 1866; in-12 de 99 pages.

La publication de ce Salon a été commencé dans l'*Événement.*

Deuxième étude sur les beaux-arts. Salon de 1866, par Félix Jahyer. Paris, Librairie Centrale, 1866; in-18 de 296 pages.

La première étude a paru dans le *Gringoire.* — Voir la *Chronique des Arts* du 6 mai 1866, page 142.

Exposition des beaux-arts. Salon de 1866, par Louis Auvray, statuaire. Paris, Ve J. Renouard, 1866; in-8 de 128 pages.

A paru d'abord dans la *Revue artistique.*

Lettres illustrées sur les artistes et les œuvres modernes. Salon de 1866. Paris, Cadart et Luquet, 1866; in-fol. de 20 pages gravées à l'eau-forte.

Le texte et les planches sont de M. Martial Potémont.

Les artistes du Nord au Salon de 1866, 1re année. Douai, Crépin, 1866; in-16 de 46 pages.

Les artistes normands au Salon de 1866, par M. Alfred Darcel. Rouen, Brière, 1866; in-12 de 52 pages.

A paru d'abord dans le *Journal de Rouen.*

Grenoble artiste. Souvenir de l'Exposition de 1866, poëme, par Ch. Vertray. Grenoble, Allier père et fils, 1866; in-8 de 38 pages.

La *Bibliographie* des articles publiés dans les journaux et les revues de Paris et des départements, sur le Salon de 1866, a été donnée

complète dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité.*

Essai sur le dessin et la peinture à Angoulême, suivi du Catalogue du Musée et d'une nomenclature de tableaux appartenant à des collectionneurs et des amateurs de la ville, par Émile Biais-Langoumois. Angoulême, Quélin frères, 1866 ; in-8 de 60 pages.

XIVe Exposition de la Société des Amis des Arts de Bordeaux. La peinture, par Georges Talbot. Mars-mai, 1865. Bordeaux, Bord, 1866; in-12 de 114 pages.

Notice des tableaux et dessins exposés au Musée de Carcassonne. Carcassonne, Pomiès, 1866; in-18 de 69 pages.

Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble, par A. Debelle, conservateur du Musée de peinture et de sculpture. Grenoble, 1866; in-8 de x et 224 pages. Prix : 1 fr. 50.

Société des Amis des Arts de Grenoble. Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture, gravure, lithographie et photographie, exposés à la Bibliothèque et au Musée de Grenoble, le 15 juillet 1866. Grenoble, Dardelet, 1866; in-12 de VIII et 57 pages.

Musée Wicar à Lille. Recherches sur l'authenticité d'un livre de croquis attribué par Wicar à Michel-Ange Buonarotti, par C. Benvignat, architecte et peintre. Lille, Reboux, 1866; in-8 de 16 pages, avec un *fac-simile.*

Description d'anciens dessins inédits de peintres, sculpteurs et architectes lorrains, par P. Morey, architecte de la ville de Nancy. Nancy, Lepage, 1866; in-8 de 23 pages.

Notice des tableaux et objets d'art exposés au Musée Fabre de la ville de Montpellier, suivie de tables alphabétiques des peintres mentionnés dans cette notice et classés suivant leurs écoles. 7e édition. Montpellier, Gras, 1866; in-16 de xv et 155 pages. Prix : 1 fr.

Guide au Musée impérial de Versailles... Versailles, Brunon, 1866; in-18 de 72 pages, avec un plan. Prix : 1 fr.

N'a rien d'officiel.

VI. — GRAVURE.

Catalogue des gravures historiques composant la collection de feu Mme Adolphe de Puibusque, née Élisabeth Taylor, renfermant, par ordre chronologique, les portraits des souverains, princes, princesses et grands personnages d'Angleterre, publiés depuis l'origine de la gravure jusqu'à nos jours, ainsi que ceux des plus illustres contemporains de France et de divers pays d'Europe et d'Amérique; précédé d'un Essai historique sur les arts en Angleterre par feu M. Adolphe de Puibusque. Paris, 1866; in-8 de VI et 332 pages.

L'*Essai sur les arts en Angleterre* occupe les pages 5-103.

Diverses pièces gravées. Collecte, gain, butins de course et de chasse faits au mouillage et à la mer, pendant le voyage à la Nouvelle-Zélande, accompli de MDCCCXLII à XLIV sur le navire *le Rhin,* sous les ordres de M. le capitaine de vaisseau, mort contre-amiral en 1852, A. Bérard, commandant la station à Akaroa, presqu'île de Banks. Paris, Goupil et Ce, 1866; six pièces avec une couverture gravée à l'eau-forte par M. Ch. Méryon.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 août 1866, page 216.

Le paysagiste aux champs, croquis d'après nature, par Frédéric Henriet. Douze eaux-fortes par Corot, Daubigny, L. Desbrosses. J. Desbrosses, M. Lalanne, Lhermite, Péquégnot, Portier. Paris, A. Faure, 1866; in-8 de 75 pages. Prix : 6 fr.

Il a été tiré 25 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés, avec double suite de gravures, dont une avant la lettre.

Eaux-fortes par J. Veyrassat. Paris, Cadart et Luquet, 1866; dix petits sujets.

Lettres illustrées sur les artistes et les œuvres modernes....

Voir à la PEINTURE.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.
Renaissance. — Temps modernes.
Monographies provinciales.
Céramique — Mobilier. — Tapisserie.
Costumes. — Livres, etc.

Les Chefs-d'œuvre de l'art antique, par Fèvre, architecte. Architecture, peinture, statues, bas-reliefs, bronzes, mosaïques, vases, médailles, camées, bijoux, meubles, etc., etc. Tome I. Paris, A. Lévy, 1866; in-4° de 10 feuilles de texte, avec 108 planches gravées. Prix : 37 fr. 50.

Papier teinté. L'ouvrage doit former 6 vol. in-4°, avec 900 planches.

De quelques antiquités rapportées de Grèce par M. François Lenormant, par M. J. de Vitte, membre de l'Institut. Paris, Claye, 1866; gr. in-8 de 27 pages.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*. 1er août 1866.

Étude sur les théâtres chez les anciens, d'après l'ouvrage de M. L. Jacquemin, intitulé : *Monographie du théâtre d'Arles;* par C. Penon, conservateur du Musée des Antiques. Marseille, Cayer, 1866; in-8 de 32 pages.

Extrait du *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille,* tome XXIX, année 1865. La *Monographie* de M. L. Jacquemin a été annoncée dans la *Gazette,* tome XV, page 576.

Notice sur une statuette de Mercure découverte à Kœnigshoffen, par M. L. Merck. Strasbourg. Ve Berger-Levrault, 1866; in-12 de 10 pages, avec 2 gravures.

Extrait des *Procès-verbaux de la Société pour la conservation des monuments historiques.* Août 1866.

Monuments anciens du Mexique. Recherches sur les ruines de Palenqué et sur les origines de la civilisation du Mexique, par M. l'abbé Brasseur de Bourbourg. Texte publié avec les dessins de M. de Waldeck. Paris, A. Bertrand, 1866; in-fol. de XXIX et 88 pages, avec 56 planches.

Recherches sur les ruines de Palenqué et sur les origines de la civilisation du Mexique, par M. l'abbé Brasseur de Bourbourg. Paris, A. Bertrand, 1866; in-4° de XXI et 88 pages.

Almanach de l'archéologue français, par les membres de la Société française d'archéologie. 1re année, 1865. Caen, Leblanc-Hardel; in-16 de 80 pages. Prix : 50 c.

Étude sur les baptistères, les piscines et les cuves, pour l'intelligence de la cérémonie du baptême, depuis les premiers siècles du christianisme jusqu'à nos jours, par M. le vicomte de Saint-Andéol. Arras, Rousseau-Leroy, Paris, Putois-Cretté, 1866; in-8 de 68 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Les caractéristiques des saints dans l'art populaire énumérées et expliquées, par le P. Ch. Cahier, de la Compagnie de Jésus. 1re livraison. Paris, Ve Poussielgue et fils, 1866; in-4° de 108 pages. Prix : 8 fr.

Doit former 2 vol. in-4° publiés en 8 livraisons.

Légende de sainte Wilgeforte, par Aglaüs Bouvenne. Paris, Aubry, 1866; in-8 de 8 pages, avec trois eaux-fortes.

C'est une légende d'une sainte dont une image avait été annoncée à la vente Nadar comme un Christ androgyne. — Voir la *Chronique des Arts* du 20 juillet 1866, page 200.

Un mot sur quelques verrières de l'église de Bar-sur-Seine et en particulier sur la grisaille de l'hostie miraculeuse, par M. Alexis Socard. Troyes, Dufour-Bouquot, 1866; in-8 de 12 pages.

Papier vergé.

La crosse abbatiale d'Étrun, par M. de Linas. Arras, Tierny, 1866; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin de la Commission des antiquités départementales,* tome II.

L'abbaye de Fontevrault. Notice historique et archéologique, par M. G. Matifaut, lieutenant au 86e de ligne, membre de la Société française d'archéologie, ornée de photographies par Maurice Dollé, sous-lieutenant au 86e. Angers, Lachèse, 1866; in-8 de 88 pages.

Objets d'antiquité provenant de l'abbaye de Moutiers-Grand-Val, par A. Quiquerez. Strasbourg, Ve Berger-Levrault, 1866; gr. in-8 de 13 pages, avec des planches lithographiées et des gravures dans le texte.

Extrait du *Bulletin monumental pour la conservation des monuments historiques d'Alsace.*

Topographie historique du vieux Paris, par Adolphe Berty, historiographe de la ville. Région du Louvre et des Tuileries. Tome I. Paris, rue de la Bourse, 10, 1866; in-4° de LVI et 336 pages, avec 22 planches hors du texte et 10 bois, plus 2 plans in-fol.

Saint-André de Reims. Histoire et description, par Ch. Givelet, membre de l'Académie de Reims. Reims, Dubois, 1866; in-8 de 118 pages, avec 1 gravure.

L'archéologie à l'Exposition toulousaine de 1865, par M. le baron de Rivières. Caen, Leblanc-Hardel, 1866; in-8 de 13 pages.

Extrait du *Bulletin monumental* de M. de Caumont.

Monuments historiques. L'église de Tournus, par G. de Chapuis-Montlaville, député au Corps législatif. Paris, 1866; in-8 de 24 pages.

Extrait de la *Revue du XIXe siècle.*

Chefs-d'œuvre des arts industriels (céramique, verrerie, émaux, bronze, orfévrerie, tapisserie), par M. Philippe Burty, rédacteur de

la *Gazette des Beaux-Arts*. Paris, E. Ducrocq, 1866; gr. in-8 de 600 pages, avec plus de 200 gravures sur bois. Prix : 15 fr.

Émaux champlevés de l'École lotharingienne. Notice sur un reliquaire appartenant aux religieuses Ursulines d'Arras, par Charles de Linas, membre du Comité des travaux historiques. Arras; Paris, Didron, 1866; in-4° de 64 pages, avec une planche.

Les merveilles de la Céramique, par A. Jacquemart. 1re partie. Orient. Paris, Hachette, 1866; in-18 de 356 pages, avec 53 vignettes. Prix : 2 fr.

Bibliothèque des merveilles. — Voir dans la *Chronique des Arts* du 10 août 1866, page 208, un article de M. Alfred Darcel sur ce volume.

Catalogue, par ordre chronologique, ethnologique et générique, de la Collection céramique de M. Auguste Demmin. — I. Poteries opaques et sans kaolin. — II. Poteries kaoliniques et translucides. Paris, Ve J. Renouard, 1866; in-8 de 75 pages, avec 90 croquis et des monogrammes dans le texte. Prix : 5 fr.

Céramique. Tarif de décoration précédé des dispositions générales passées en usage dans cette industrie. Paris, Prévost, 1866; in-4° oblong de 76 pages.

Inventaire du mobilier du château de Chailloué, de l'année 1416, publié, d'après un manuscrit du temps, par Charles de Robillard de Beaurepaire. Rouen, Boissel, 1866; in-8 de XIV el 42 pages.

Publié pour la *Société des bibliophiles normands.*

De l'ameublement et de la décoration intérieure de nos appartements. Conférence faite à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, le 15 juin 1866, par M. E. Guichard, architecte-décorateur. Paris, 1866; in-8 de 45 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 septembre pages 231-232.

L'ornementation usuelle de toutes les époques dans les arts industriels et en architecture, par Rodolphe Pfnor, architecte-graveur. 1re année. Paris, Devienne, 1865-66; in-fol. de 72 planches.

Un cahier de 6 planches tous les mois. Prix : 30 fr. pour l'année.

Les titres et les tentures funèbres, par Arthur Demarsy, archiviste paléographe. Arras; Paris, Dumoulin, 1866; in-8 de 20 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien,* tome IX.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Dissertation sur un statère d'or du roi inconnu Acès ou Acas, par M. A. Chabouillet, conservateur des médailles et antiques de la Bibliothèque impériale. Paris, Lahure, 1866; in-8 de 64 pages.

Extrait du 29e vol. des *Mémoires de la Société des antiquaires de France.*

Note sur des deniers du xe siècle aux noms de Sobon, archevêque de Vienne, de Conrad le Pacifique et de Hugues, comte de Lyon, trouvés à Villette-d'Anthon, par M.-C. Guigue. Lyon, Vingtrinier, 1866; in-8 de 15 pages.

Monnaies trouvées à Glisy (Somme). Rapport à la Société des antiquaires de Picardie, par M. Bazot, trésorier. Amiens, Lemer aîné, 1866; in-8 de 19 pages.

Extrait du n° 4 de l'année 1865 du *Bulletin de la Société des antiquaires de Picardie.*

Note sur une trouvaille de monnaies faite près de Marsal, par M. Ch. de Rozières. Nancy, Lepage, 1866; in-8 de 6 pages, avec une planche.

Catalogue raisonné des monnaies du comté d'Artois, faisant partie du Cabinet monétaire d'Adolphe Dewismes, à Saint-Omer. Numismatique artésienne. Saint-Omer, Fleury-Lemaire, 1866; gr. in-8 de VIII et 403 pages, avec 17 planches. Prix : 25 fr.

Recherches sur l'hôtel des monnaies de Clermont, par J.-B. Bouillet, directeur du Musée. Clermond-Ferrand, Thibaut, 1866; in-8 de 11 pages.

Médaille de Saint-Benoît, vulgairement et improprement appelée la médaille des Sorciers, par M. l'abbé Coffinet. Troyes, Dufour-Bouquot, 1866; in-8 de 16 pages, avec une planche.

Papier vergé. — Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube,* tome XXIX. 1865.

Étude sigillographique sur les archives communales de Toulouse, par M. Roschach. Toulouse, Rouget frères et Delahaut, 1866; in-8 de 34 pages, avec planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie... de Toulouse.*

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Miniaturistes, enlumineurs et calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire et leurs œuvres, par Alex. Pinchart. Bruxelles, Bols-Wittouck, 1866; in-8 de 39 pages, avec planches. Prix : 2 fr. 50.

Notice sur la vie et les œuvres de Germain Boffrand, premier architecte de Léopold, duc de Lorraine et de Bar, par M. P. Morey, architecte. Nancy, Ve Raybois, 1866; in-8 de 82 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*. 1865.

L'Art au dix-huitième siècle. — Debucourt, par Edmond et Jules de Goncourt. Lyon, Perrin; Paris, E. Dentu, 1866; in-4° de 23 pages, avec 2 eaux-fortes. Prix : 5 fr.

Papier vergé teinté; tiré à 200 exemplaires. — A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, tome XX, pages 193 213.

Albert Durer à Venise et dans les Pays-Bas, auto-biographie, lettres, journal de voyages, papiers divers, traduits de l'allemand, avec des notes et une Introduction, par Charles Narrey. Paris, Ve J. Renouard, 1866; in-4° de CXLVIII pages, avec 27 gravures sur papier de Chine.

Papier vergé, titre rouge et noir. — Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tomes XIX et XX, où une partie de ce remarquable travail a été d'abord publiée.

Constant Dutilleux, sa vie, ses œuvres, par Gustave Collin. Arras, Brissy, 1866; in-8 de 109 pages avec des *fac-simile*.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 mai 1866, p. 160.

Yzaac Martin, émailleur limousin; esquisse biographique par Maurice Ardant, archiviste. Limoges, Barbou, 1866; in-8 de 4 pag.

Notice sur Antoine Masson, graveur orléanais. Loury. 1636. — Paris, 1700. Suivie du Catalogue de l'œuvre de Masson, et d'un document inédit. Orléans, Herluison, 1866; in-8 de 27 pages.

Tiré à 100 exemplaires.

Rembrandt. Discours sur sa vie et son génie, avec un grand nombre de documents historiques, par le docteur Scheltema. Nouvelle édition, corrigée et augmentée, publiée et annotée par W. Bürger. Paris, Ve J. Renouard, 1866; in-8 de 156 pages, avec un portrait *fac-simile* de Rembrandt. Prix : 4 fr.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 septembre, page 232.

Rubens, etc. Récits historiques par Adolphe Siret. 2e édit.. Tournai, Casterman; Paris, Laroche, 1866; in-12 de 119 pages, avec une gravure. Prix : 60 cent.

Notice sur la famille douaisienne Théry de Gricourt et sur ceux de ses membres qui ont cultivé les beaux-arts, par A. Preux. Douai. Crépin, 1866; in-8 de 16 pages. Prix : 5 fr.

Extrait des *Souvenirs de la Flandre wallonne*. Tome VI. 1866.

Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Jean, Jérôme et Antoine Wierix, par L. Alvin. 1re livraison. Bruxelles, Arnold, 1866; in-8 de 160 pages.

L'ouvrage formera 3 livraisons et coûtera 16 fr.

X. — PHOTOGRAPHIE.

National Academy of Design : Photographs of the New Building, with Introductory Essay by P.-B. Wight. New York, 1866; in-f° of 12 pp., with 15 phot. Prix : 3 l. 15 s.

Traité de photographie opératoire. Traité d'un nouveau système de couleurs, pour colorier les épreuves albuminées, par A. Belloc. Paris, Leiber, 1866; in-32 de 63 pages.

Cours descriptif de photographie pratique, à l'usage de tout le monde, par P. C. Auxerre. Paris, 1866; in-8 de 40 pag. Prix : 1 fr. 50.

Aux photographes. Conseils et directions, par W. de B. Traité simplifié de photographie... Moulins, Fudez, 1866; in-16 de 52 pages.

Photographie au charbon (gélatine et bichromates alcalins), par Despaquis. Paris, Leiber, 1866; gr. in-18 de 72 pag. Prix : 1 fr. 50.

Encyclopédie photographique.

De la photographie appliquée à l'étude de l'archéologie. Notice lue à la Société d'histoire et d'archéologie de Châlons-sur-Saône, par le docteur Édouard Loydreau. 2e édit. Beaune, Lambert, 1866; in-8 de 38 pages.

Wiertz, d'après un carton dessiné par lui-même. Reproduction photographique en deux formats. Ixelles-lès-Bruxelles, Fierlants et Ce, 1866.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Le bourgeois de Lille à l'Exposition des beaux-arts. Nº 1. 22 juillet 1866. Lille, Danel, 1866 ; in-fol. de 4 pages à 2 colonnes.

Paraît toutes les semaines pendant l'Exposition de Lille. Un numéro, 15 c.

Journal d'architecture pratique et progressive. Organe de la construction généralisée. Ch. Paty, directeur. Nº 1. 15 juin 1866 ; Paris, 1866; in-fol. de 12 pages, avec 2 planches.

Paraît le 1er et le 15 de chaque mois, et forme chaque année un volume de plus de 250 pages, avec 40 à 50 planches. Un an, 18 francs.

Journal des arts, peinture, sculpture, architecture, gravure, etc., paraissant tous les jeudis. 1re année. Nº 1. 10 mai 1866. Paris, 7, rue de La Harpe, 1866; in-fol. de 4 pag. à 3 colonnes.

Un an, 10 fr.; 6 mois, 6 fr.; 3 mois, 2 fr. 50 c.; un numéro, 20 c.

PAUL CHÉRON.



LIONNE ÉGYPTIENNE.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1866.

HUITIÈME ANNÉE. — TOME VINGT ET UNIÈME.

TEXTE.

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME VINGT ET UNIÈME.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.




NOT TAKEN
FROM LIBRARY

